

中华瑰宝

维吾尔木卡姆

UYGUR MUQAM

名誉主编 冯骥才
主编 白庚胜 向云驹





黑龙江人民出版社

中国民间口头与非物质文化遗产推介丛书

名誉主编 冯骥才

主　　编 白庚胜 向云驹

副 主 编 李文方 周燕屏 李春兰 黄美荣 李亚莎



中华瑰宝

维吾尔木卡姆

主编 阎建国

黑龙江人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

中华瑰宝——维吾尔木卡姆/阎建国主编，——哈尔滨：黑龙江人民出版社，2006.11

(中国民间口头与非物质文化遗产推介丛书/冯骥才、白庚胜、向云驹主编)

ISBN 7-207-07202-3

Ⅰ.中…　Ⅱ.①冯…②白…③向…④阎…　Ⅲ.维吾尔族—民族音乐—研究—新疆　Ⅳ.J607.215

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第141605号

责任编辑：李春兰　朱佳新
装帧设计：杨立丽
封面设计：杨立丽

中国民间口头与非物质文化遗产推介丛书
名誉主编 冯骥才　主编 白庚胜 向云驹

中华瑰宝——维吾尔木卡姆
Zhonghua Guibao — Weiwuer Mukamu
主编 阎建国

出 版 者	黑龙江人民出版社
通讯地址	哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼
邮　　编	150008
网　　址	www.longpress.com　E-mail: hljrmcbs@yeah.net
制　　版	龙业广告制版有限责任公司
印　　刷	黑龙江日报报业集团印务中心
经　　销	新华书店
开　　本	787 × 1092毫米 1/16·印张10.5 插页2
字　　数	80千字
版　　次	2006年12月第1版　2006年12月第1次印刷
书　　号	ISBN 7-207-07202-3/G·1699

定　　价　80.00元

(如发现本书有印制质量问题，印刷厂负责调换)

该书出版得到 黑龙江省新闻出版局 黑龙江省出版总社 资助





中国民间口头与非物质文化遗产推介丛书

- ★ 中国女书
- ★ 梁祝口头遗产文化空间
- ★ 中国木版年画
- ★ 哈尼梯田
- ★ 中国傩文化
- ★ 台江苗族文化空间
- ★ 侗族大歌
- ★ 中国萨满文化艺术
- ★ 中国白族本主文化
- ★ 中国伊玛堪
- ★ 中国花儿
- ★ 丽江古乐
- ★ 中国皮影
- ★ 维吾尔木卡姆
- ★ 中国摩梭文化
- 中国西藏唐卡
- 壮族歌墟
- 中国皮影
- 中国马头琴
- 中国陶瓷文化
- 中国史诗玛纳斯
- 中国史诗格萨尔
- 中国史诗江格尔
- 中国水书文化
- 中国围楼文化
- 中国窑洞文化
- 中国东巴文化
- 中国达巴文化
- 中国茶马古道
- 中国彝族太阳历
- 侗族风雨桥
- 侗族土楼
- 中国妈祖文化
- 中国少林武术
- 蒙古族长调
- 中国阿肯弹唱
- 广东飘色
- 井陉拉花
- 中国二人转
- 中国傣族贝叶文化
- 中国壮族布洛陀文化
- 壮族铜鼓
- 中国丝绸之路文化
- 中国舞龙
- 中国舞狮
- 中国舞麒麟
- 中国龙舟文化
- 中国耿村故事
- 中国蓝印花
- 中国剪纸
- 中国民间面塑
- 中国民间泥塑
- 中国安代舞

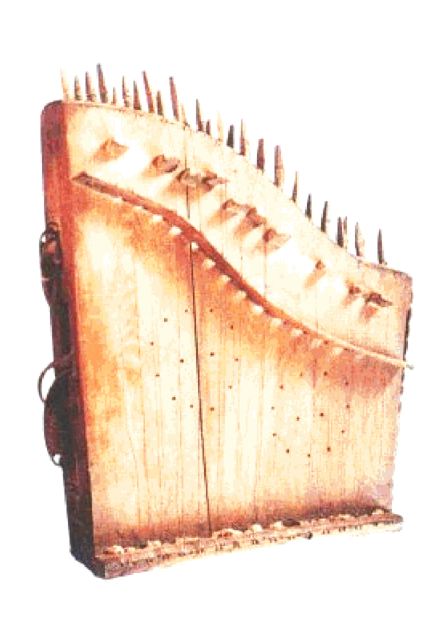
★为已出版书

中 华 瑰 宝

维 吾 尔 木 卡 姆

主 编　阎建国
委 员　迪力夏提·帕尔哈提
　　　　马雄福　李季莲
　　　　王为民　梁　立
图片摄影　梁　立

新疆维吾尔古典文学和木卡姆学会　编



Overall order 总序

在中国江苏省苏州市召开的联合国教科文组织第28届世界遗产大会于不久前结束。这个大会在中国召开，使全世界再一次将对人类遗产关注的目光投向中国，也使广大的中国人民有意识地将中国的遗产放在世界的大格局和人类共同财富的大视野里反观和审视。尊重历史，珍爱先人的创造，透彻地认识和理解古老中华文明里博大精深的人类遗产，保护好、继承好、弘扬好我国各族人民创造的伟大的文化传统，在今天显得如此的迫切、如此的重要、如此的有意义。

遗产是先人的伟大创造，今人的文化若能传之后世，也是后人的遗产。我们生活在遗产的传承和创造之中，如果我们今生今世的作为、行为和种种人生的努力不加入到人类历史传承的长河之中，我们就可能悲叹：逝者如斯夫!人类发展至今，成为我们栖息的这个星球的主宰，正在于她的文化和创造是代代相传的。假如这个传承链在某个环节中断，假如我们的创造力枯竭或单一，那必定是整个人类大难临头之时。

对人类的生存与发展构成灭顶之灾的还有我们所栖息的地球的生态恶

化和物种灭绝。人类依赖地球和大自然。大自然有适宜人类生存的生态和环境，有壮美的山川、广袤的林莽，无边的草原，皑皑的雪山，辽阔的海洋，肥沃的平原，秀丽的海岛，珍奇的火山、湖泊、飞禽、走兽、花鸟、鱼虫……它们是天赐之宝，也是为人类所拥有、当珍爱与该传之久远的遗产。大自然的恩赐和人类的创造又是相辅相成、相依为命的。环境决定文化，地理决定人文。文化因地制宜，就地取材；一方水土养育一方人民，造就一地风情。文化的多样性来自于、也依赖于四时四季地理地貌乃至生态环境的多样性。假如我们从这个意义上去说“全球化”，那么这种“全球化”的观点、视角、眼界、整体观和“世界观”倒是很有意义的。

所幸的是，联合国教科文组织吸取了世界各国的学术成果、学者的思想和智慧，对人类创造和享用的遗产开展了一系列全球行动，其影响和意义日益彰显。自1972年联合国教科文组织在巴黎通过《保护世界文化和自然遗产公约》，迄今已有177个缔约国，它是影响最大、参与国最多的国际公约之一；教科文组织还据此成立了世界遗产委员会，作为实施公约的决策机构。世界遗产委员会的重要职责之一是批准世界遗产名录，确定和解除濒危世界遗产名单。所谓“世界遗产”就是经过权威认定的具有突出的价值、为人类罕见、无法替代的文化和自然财富。世界性、杰出性、独特性是世界遗产的显著特征。根据形态和性质，世界遗产又分为文化遗产、自然遗产、文化和自然双重遗产、记忆遗产、口头与非物质遗产、文化景观遗产。文化遗产主要指文物、遗址、古建筑群等。自然遗产主要指从审美或科学角度看，具有突出的普遍价值的物质和生物结构或这类结构群组成的自然风貌。文化和自然双重遗产主要指从历史、艺术或科学及审美、人种学、人类学方面有着世界意义的纪念物、建筑物、遗迹等内涵的文化遗产，与在审美、科学、保存形态上具有世界价值的地形或生物，包括景观在内的地域等内容的自然遗产融合起来，构成的另一个类别的遗产，也就是同时含有文化与自然两个方面因素的文化与自然的双重遗产。记忆遗产既指文字记忆遗产，也指非文字记忆遗产。口头与非物质遗产主要指



非物质形态的遗产。文化景观遗产主要指由人类设计和建筑的景观、有机进化的景观、关联性文化景观。截至2003年底，已进入世界遗产名录的自然遗产有149个，文化遗产582个，文化和自然双重遗产23个，它们分布在129个国家。其中我国至苏州世界遗产大会后计有30项文化、自然遗产列入世界遗产名录，包括22处文化遗产、4处自然遗产、4处文化和自然双重遗产。此外，尚有100余项列入遗产预备清单有待批准。我国已入名录数居世界第三(在西班牙、意大利之后)，而预备清单数则居世界之冠。此次会议对试行期已满的"凯恩斯决定"做了修订，其中关于一年一国只能申报一项的政策基本未变，只是对自然遗产的申报做了适度放宽和倾斜。也就是说，即使我国年年都有文化遗产进入世界名录，就现已预备者，全部进入也要百余年。

这里，将重点谈一谈世界遗产中的人类口头和非物质遗产。

1973年，玻利维亚政府对联合国教科文组织总干事提出要求，希望教科文组织关注与研究民间文学的状况，建议考虑对其予以保护。1989年10月17日至11月16日，教科文组织在巴黎召开第二十五届大会，于11月15日通过了《保护民间创作建议案》。其出发点是基于：1. 传统的民间文化是人类的共同遗产；2. 传统的民间文化是促使各国人民和各社会集团更加接近以及确认其文化特性的强有力手段；3. 传统的民间文化在社会、经济、文化和政治方面有着重要的意义；4. 传统的民间文化在一个民族的历史和现代文化中具有重要地位，是其文化遗产和现代文化之组成；5. 传统的民间文化具有极端的不稳定性，特别是面临着有可能消失的危险；6. 各国政府应在保护传统的民间文化中发挥决定性作用，并尽快采取相关措施。《保护民间创作建议案》对民间创作的界定是："民间创作(或传统的民间文化)是指来自某一文化社区的全部创作，这些创作以传统为依据、由某一群体或一些个体所表达并被认为符合社区期望的作为其文化和社会特性的表达形式；其准则和价值通过模仿或其他方式口头相传，它的形式包括：语言、文学、音乐、舞蹈、游戏、神话、礼仪、习惯、手工艺、建筑术及其他艺术。"此后，教科文组织用"口头和非物质遗产"或"无形文化遗产"的概念来表述"民间创作"。作为"物质遗产"的延伸、补充、丰富和完善，联合国教科文组织又提出了建立"人类口头和非物质遗产代表作"名录，公布了《联合国教科文组织宣布人类口头和非物质遗产代表作条例》。2001年，经过申报和评定，联合国教科文组织公布了首批"人类口头和非物质遗产代表作"19个项目，其中有中国的昆曲。2003年又公布了第二批代表作28个项目，中国的古琴列入其中。人类口头和非物质遗产代表作的公布是两年一次，每次每个国家只能有一个项目入选(两国或多国共有、支持申报的例外)。自口头和非物质遗产也可作为世界遗产以后，鉴于物质遗产申报世界名录产生的巨大效益和带来的世界影响，国人理所当然地认为，口头和非物质遗产也能产生同样的效果。所以，一时间，申报口头和非物质遗产也刮起一场大旋风，至有无数项目纷至沓来，要求申报，使有关部门应接不暇。而在实际上，我国不仅是遗址、遗迹、古代建筑、文物等物质遗产的大国，也是一个民间文化遗产或口头和非物质遗产的大国。我国的文明、文化、历史是四大文明古国中唯一从未间断的国家，这使中国文化的任何一种类别都极有特色、极具价值。

我们拥有的世界级的遗产是如此之多，而世界遗产的申报排队之路又是如此漫长。难道所

有的遗产都只能在"申遗"成功后才能达到宣传、珍惜、保护的目的?难道"申遗"是这些遗产的唯一目的?回答是否定的。但是，我们又不能不看到，在有"申遗"之前，虽然中国的学者和学界对各种遗产都在不遗余力地研究、抢救和保护，但是学界以外并未成为热点。比如，对民间文化或口头和非物质遗产的调查、抢救、研究、保护，早在上个世纪50年代，在党和政府的支持、主导下就成立了以郭沫若为主席的中国民间文艺研究会(现为中国民间文艺家协会)，开展了大规模的工作，取得了举世瞩目的成就。但迄今为止，人们对民间文学、民间艺术、民间文化是否也有如此重要的世界级的意义和文化地位依然知之甚少，以至于民居被弃如敝屣，民俗被视为落后，民艺被看做雕虫小技，民间祭祀被打入冷宫。总之，民间文化面临着更多的濒危的危险和威胁。

在未成为或进入"世界遗产"之前，借助"世界遗产"的影响、理念、认知，把我们的文化精华宣传开去、研究进去、推而广之、爱护有加，不失为一件有意义的事情。这就是我们编纂这套丛书的初衷和本意。鉴于历史界、文物界对物质遗产推广、研究、保护的成绩有目共睹，我国还有《文物法》对此一遗产专门保护，现今已列入国家一级文物的文化景观性单位就有一千多处，而人们对我国的传统民间文化或口头和非物质遗产的资源、分类、形态、价值、意义却知之甚少，所以，本丛书推介的对象主要是口头和非物质遗产并兼顾其他遗产，总其类为"世界遗产"。所被推介的，一方面是被专家们认为有望进入"世界遗产"者，以为其造些声势；另一方面是不管今后是否"申遗"或"申遗"成功，它们也是具有"世界意义"、值得珍惜和爱护者。所以，这套丛书也可以看做是民间文化界呼吁社会关注、爱护中国民间文化遗产的一个行动。2003年底，联合国教科文组织又通过了《保护非物质遗产国际公约》，中国政府正在积极启动相关法律程序，力争在今年内加入此一公约。可以预计，在"代表作"和"国际公约"的双重作用下，口头和非物质遗产的抢救和保护的力度将大大加强。在这样的文化机遇到来之时，作为长期从事中国民间文化抢救和保护的专家性组织，中国民间文艺家协会在黑龙江人民出版社的支持、合作下编辑出版这样一套丛书应该是不无意义的。

是为序。

白庚胜　向云驹

2004年7月31日









前言 Preface

维吾尔木卡姆，是维吾尔人民自古以来所进行的各种社会斗争和实践活动的精神产物；

维吾尔木卡姆，是维吾尔民间乐曲艺术的精华；

维吾尔木卡姆，是维吾尔精神文明的灵魂；

维吾尔木卡姆，是具有绚丽的民族特色、鲜明的音乐特点，有系统的音乐结构、丰富的曲调、复杂的节拍和节奏的成套的乐曲大全；

维吾尔木卡姆，是中华民族文化宝库中的珍品之一。

赛福鼎·艾则孜

上个世纪50年代初，时任新疆省人民政府副主席的赛福鼎·艾则孜同志前往北京向周恩来总理汇报工作时，曾请求中央下派专业人士帮助抢救濒临失传的"十二木卡姆"。后来，这一光荣的历史使命落在了中央音乐学院高才生万桐书先生的肩上。自此以后，历届党和政府的各级领导都非常重视全面系统地抢救、搜集、整理、研究、出版木卡姆的工作。从1960年由音乐出版社、民族出版社联合出版的《十二木卡姆》乐谱套书，至1994年由新疆人民出版社、1997年由中国大百科全书出版社出版重新编译的《十二木卡姆》，有力地推动了木卡姆学科建设。在各族专家学者、专业技术人员几十年如一日不懈的努力下，各地州相继挖掘整理、出版发行了《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》。半个世纪以来，新疆维吾尔木卡姆的保存和研究工作所取得的巨大成就，得益于党和国家对继承弘扬少数民族优秀文化传统的高度重视。同时，一批批著名艺术家、木卡姆大师、专家学者也为木卡姆艺术事业付出了极大的心血，作出了不可磨灭的贡献。

20世纪80年代以后，在铁木尔·达瓦买提同志的关心下，召开了一次次木卡姆研讨会，举办了一次次木卡姆展览和演出系列活动，中央电视台连续播出了53期有关维吾尔木卡姆的专题节目，陆续出版了《十二木卡姆》的CD、VCD、DVD光盘，并向国内外公开发行。2005年11月25日，联合国教科文组织宣布了第三批"人类口

头和非物质文化遗产代表作”，中国政府申报的“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”和中国、蒙古国联合申报的“蒙古族长调”榜上有名。“申遗”伊始，国家文化部、自治区党委、自治区人民政府对于“维吾尔木卡姆”的申报工作给予了高度的重视，在人力、物力、财力等方面都给予了实质性支持。铁木尔·达瓦买提同志、司马义·艾买提同志、阿不来提·阿不都热西提同志以及赛福鼎·艾则孜的遗孀阿依木·艾则孜同志等听说“维吾尔木卡姆”要申报“人类口头和非物质文化遗产代表作”，都非常激动，并尽全力给予了指导和帮助。这一项目能够在全国各省、区、市申报的14个重点候选项目中脱颖而出，被国务院确定为代表中国单独申报的唯一候选项目，充分体现了党中央、国务院对新疆、对中国西部、对少数民族的关怀。

维吾尔木卡姆是维吾尔人及其先民们集体智慧的杰出表现，也是中国、新疆各族人民乃至全人类的共同的文化财富。众所周知，木卡姆是中亚、西亚、南亚、北非等国家、地区各民族民间广泛存在的一种乐舞体裁样式。1988年，国际传统音乐学会民主德国委员会主办了第一届国际木卡姆研讨会，会上成立了“木卡姆研究会”。各国专家学者对木卡姆学科基础研究较为关注。例如：结构原理、调式体系、木卡姆曲目、旋律类型、器乐曲的变体形式、艺术思想、木卡姆与西方的和声、地方体系的起源问题，中亚的木卡姆传统、节拍节奏体系研究等等。自治区成立的新疆维吾尔自治区维吾尔古典文学研究会、新疆维吾尔自治区木卡姆研究会、新疆维吾尔自治区十二木卡姆和维吾尔古典文学研究基金会，多年团结带领广大专家、学者，经过不懈的努力，克服各种困难，整理出版发行了13卷《维吾尔十二木卡姆》丛书和《维吾尔古典文学大系》系列丛书等一批具有很高学术价值的著作，为维吾尔古典文学和木卡姆艺术研究奠定了基础，作出了贡献。在此基础上，2004年12月，自治区将三会合一，合并组建成立了“新疆维吾尔古典文学和木卡姆学会”，木卡姆研究是该学会的一项重要内容。

在近半个世纪的维吾尔木卡姆挖掘整理过程中，理论研究方面比较薄弱，较为突出的有三点：一是对木卡姆发展历史研究甚多，但偏重于与民族史挂靠，而缺乏对歌、舞、乐及内在有机结合规律的综合研究；二是基本上套用西方乐舞理论体系对木卡姆进行整理研究，有悖于研究对象的实际情况及割裂了集歌、舞、乐为一体的木卡姆艺术形式；三是对维吾尔木卡姆学科的基础理论研究重视不够，并未形成多学科交叉研究的合力突破现状。

回顾历史，没有16世纪叶尔羌汗国王后阿曼尼莎汗的悉心研究，就没有现在篇幅宏大、结构完整的维吾尔《十二木卡姆》，没有20世纪50、60年代万桐书等同志根据著名木卡姆传人吐尔地阿訇演唱录音记谱、整理出版的维吾尔民间古典音乐《十二木卡姆》，很难想象木卡姆今天怎样搬上舞台并成立专业艺术团体。可

以说，这项对维吾尔传统乐舞艺术的发掘整理工作，是当今社会理论研究与艺术实践相结合的成功典范。

恩格斯说过："一个民族要想登上科学的高峰，究竟是不能离开理论思维的。"维吾尔木卡姆艺术研究，属于社会科学范畴的系统工程。因此，每一位从事这项工作的人必须具有高度的社会责任感，树立正确的研究观点和掌握科学的研究方法。对其哲学基础、思维方式、美学、音乐形态学（乐律学、乐器学、曲式学、和声学、旋法）、舞蹈形态学、唱词格律及价值观念等，开展全方位的研究活动，逐步扭转那种"文本留存多于理论研究，保存大于保护"的状况。当今，时代所赋予我们的历史使命已不再是停留在发掘整理木卡姆艺术的层面上，而是要对许多的基础学科项目和那些尚未解决或解决不太理想的学术问题，进行深入细致的探讨，使一些基础性、普遍性的学术问题达成共识，既有利于木卡姆学科研究向体系化发展，又有助于从形态载体提升为真正的民族精神永恒的特定存在象征。

新疆维吾尔木卡姆艺术由流传于新疆维吾尔族聚居区的各种木卡姆组成，是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术，被人们赞誉为"华夏瑰宝"、"丝路明珠"，在相关的群体社会中拥有重大影响。随着经济全球化进程的不断加快，科学技术的迅猛发展，维吾尔木卡姆艺术面临严峻的挑战和消失的危险。鉴于木卡姆艺术具有特殊的历史价值和社会文化价值，新疆维吾尔自治区党委、人民政府制定了完备的十年保护规划。新疆维吾尔自治区人民政府主席司马义·铁力瓦尔地在庆祝《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》成功申报"人类口头和非物质文化遗产代表作"座谈会上讲道："'十年拯救保护计划'重点要做好四个方面的工作：一是抓好'原生态传承'，对维吾尔木卡姆艺术的民间传承情况进行普查，摸清家底，命名一批'维吾尔木卡姆艺术之乡'和'维吾尔木卡姆艺术民间艺人'，各级党委、政府要为'维吾尔木卡姆艺术'的传统活动提供必要的扶持，在'维吾尔木卡姆艺术'比较集中和典型的地方，建立'维吾尔木卡姆艺术保护传承中心'；二是抓好'专业传承'，文化行政部门要积极鼓励有条件的专业艺术表演团体将维吾尔木卡姆艺术在保持独特风貌不变的前提下，加工提炼，利用现代艺术手段，搬上文艺舞台，积极开展文化交流，扩大维吾尔木卡姆艺术在国外的影响；三是作为'教育传承'，编写适用教材，在艺术类院系开设'维吾尔木卡姆艺术班'，招收一定数量的以维吾尔木卡姆艺术为研究方向的本科生、硕士生、博士生，加强研究工作，开展学术活动，形成一批保护、传承、研究维吾尔木卡姆艺术的高、精、尖人才队伍；四是利用现代数字信息手段，进行数字化信息的转化工作，筹建'中国新疆维吾尔木卡姆艺术网站'和'中国新疆维吾尔木卡姆艺术博物馆'。"

目前，是我国"人类口头和非物质文化遗产保护"最佳的历史时期，宣传木卡姆、介绍木卡姆、传承木卡姆、保护木卡姆已是全中国乃至全世界的普遍共识。中国民间文艺家协会与黑龙江人民出版社联合编撰出版"中国民间口头与非物质文化遗产

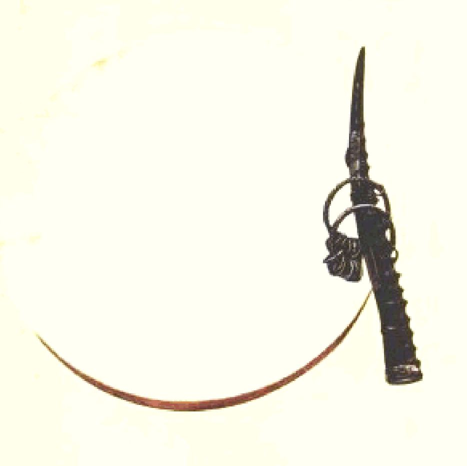
推介丛书”，出版书目中就有《中华瑰宝——维吾尔木卡姆》，这对于木卡姆的普及、宣传无疑将起到积极的作用。

这套丛书中的《中华瑰宝——维吾尔木卡姆》有这样三个特点：其一，编写者根据“编纂体例”的要求，既反映了维吾尔木卡姆艺术历史发展的纵向面，也反映了维吾尔木卡姆艺术交流融合的横向面，图文并茂、立体地介绍了维吾尔木卡姆艺术的全貌。其二，编写者注意吸纳国内外研究维吾尔木卡姆艺术的理论成果，广引博采，将维吾尔木卡姆艺术最优秀、最精华的理论成果客观忠实地反映了出来。其三，编写者多为长期从事维吾尔木卡姆艺术的搜集、整理工作者和区内一流的木卡姆研究专家，对于木卡姆如数家珍，非常熟悉。因此，在编写过程中，能够做到简明扼要、条理清晰，具有较强的可读性。

维吾尔木卡姆的传承、保护是一项长期的工作任务，相信通过这套推介丛书的宣传介绍，能够使读者对维吾尔木卡姆艺术有个全面系统的认识。

新疆维吾尔古典文学和木卡姆学会秘书长
迪力夏提·帕尔哈提
2006年3月





目录

Contents



Contents 目录



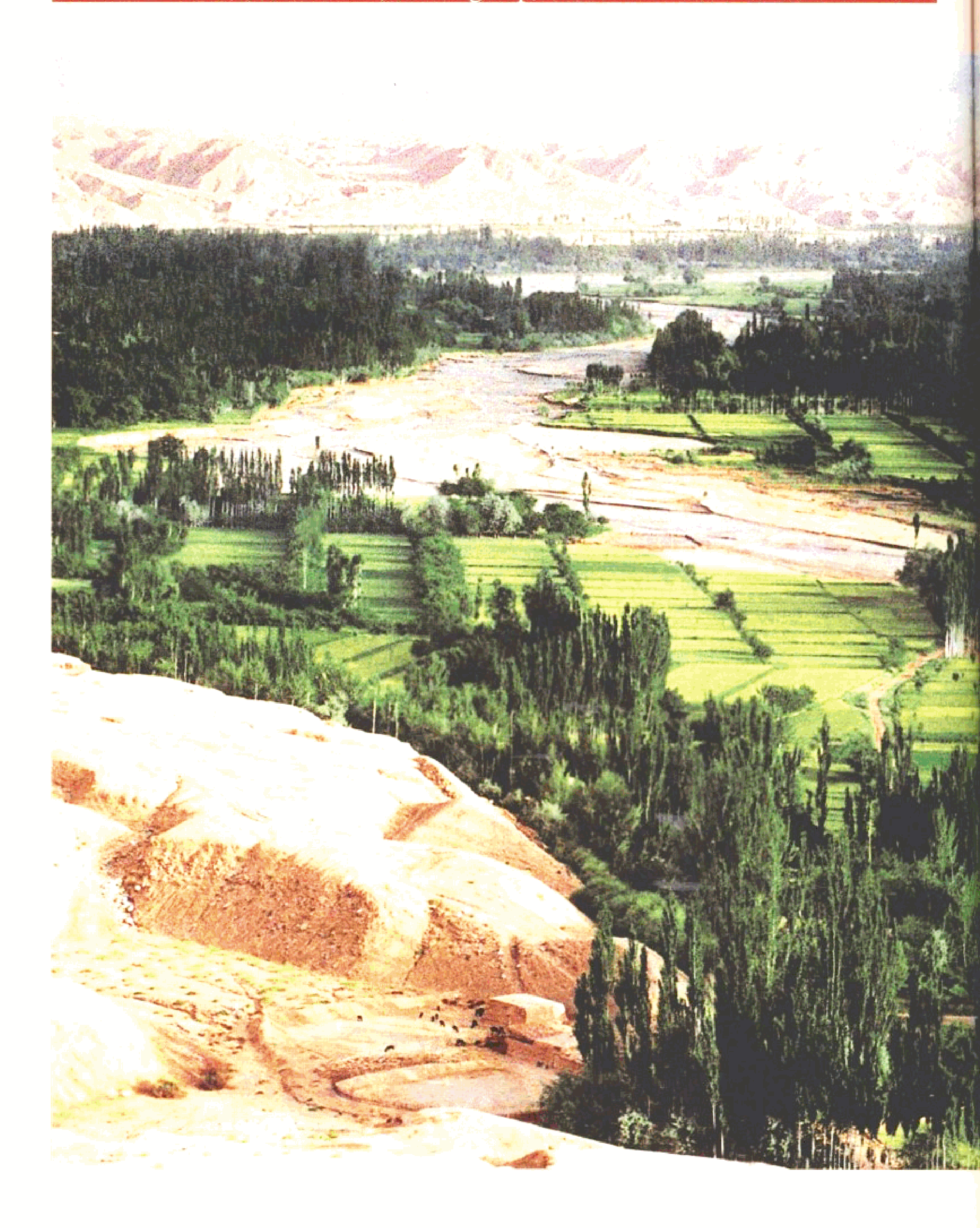
第一章
CHAPTER I

文化形式的概况
OVERVIEW OF CUTURAL FORMS



第一节　文化形式的载体、分布、民族、性质、价值

Section 1 Carrier, distribution, ethnic group, nature and value of cultural forms





昆仑山河谷

新疆维吾尔自治区是我国最大的一个省区，面积165万平方公里，位于东经73° 31′至96° 30′、北纬34° 10′至49° 31′之间。新疆除东南部连接甘肃、青海，南部连接西藏之外，其余均与邻国交界——东北部与蒙古国毗邻，西北部同哈萨克斯坦共和国、吉尔吉斯斯坦共和国、塔吉克斯坦共和国接壤，西南部与阿富汗、巴基斯坦、印度接界，地处欧亚大陆的中心，位于古代“丝绸之路”的要冲。

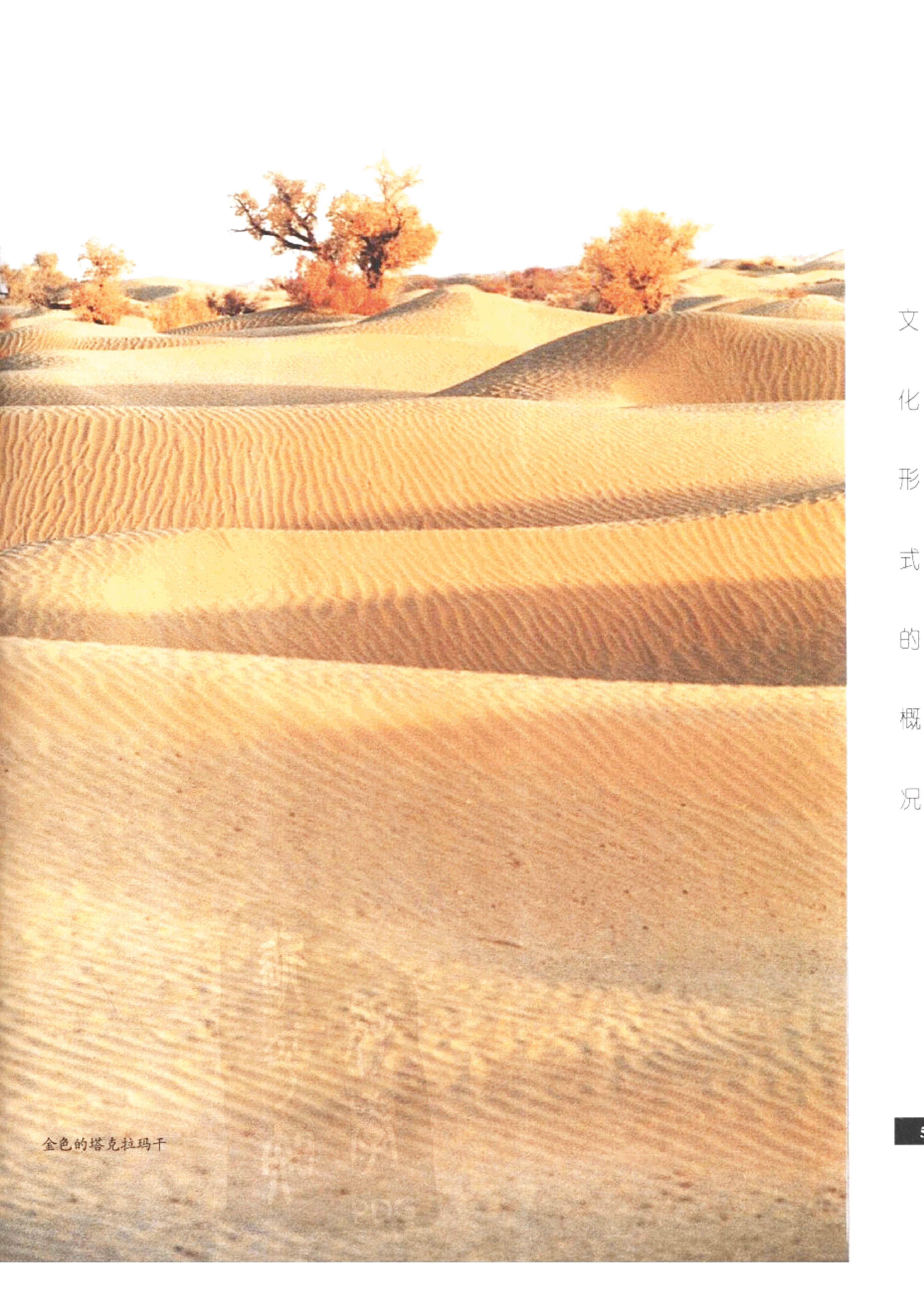
新疆是多民族聚居的地方，主要有维吾尔、汉、哈萨克、回、蒙古、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、满、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯等。各民族人民居住在水土丰裕的绿洲和山地草原上。





赛里木湖畔.

叶尔羌河渡船



金色的塔克拉玛干

文化形式的概况

OVERVIEW OF CUTURAL FORMS



吐鲁番坎儿井



博斯腾湖秋色



天山公路





库车县农村



维吾尔少女

新疆各民族历史上曾信仰佛教(含汉传佛教与藏传佛教)、道教、祆教(拜火教)、摩尼教、伊斯兰教、景教、基督教、天主教、东正教、萨满教等。公元1世纪，佛教从印度越过葱岭(帕米尔)传入新疆，于阗、龟兹便是天山南路接受佛教最早的地区。这一时期，佛教主要流行于天山以南、昆仑山以北的广大地区。公元10世纪以后，伊斯兰教渐次被维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、乌孜别克、塔塔尔、塔吉克、回等七个民族所信奉，并成为目前新疆传播最广的宗教。而蒙古、锡伯、达斡尔、满等民族现在主要信奉藏传佛教。新疆十三个民族共使用十种语言，九种文字，分属汉藏、阿尔泰和印欧三大语系。


于田维吾尔少女





哈萨克族演员



柯尔克孜族演员

回族演员



蒙古族演员

塔塔尔族演员







锡伯族|左|汉族|右|演员

塔吉克族演员



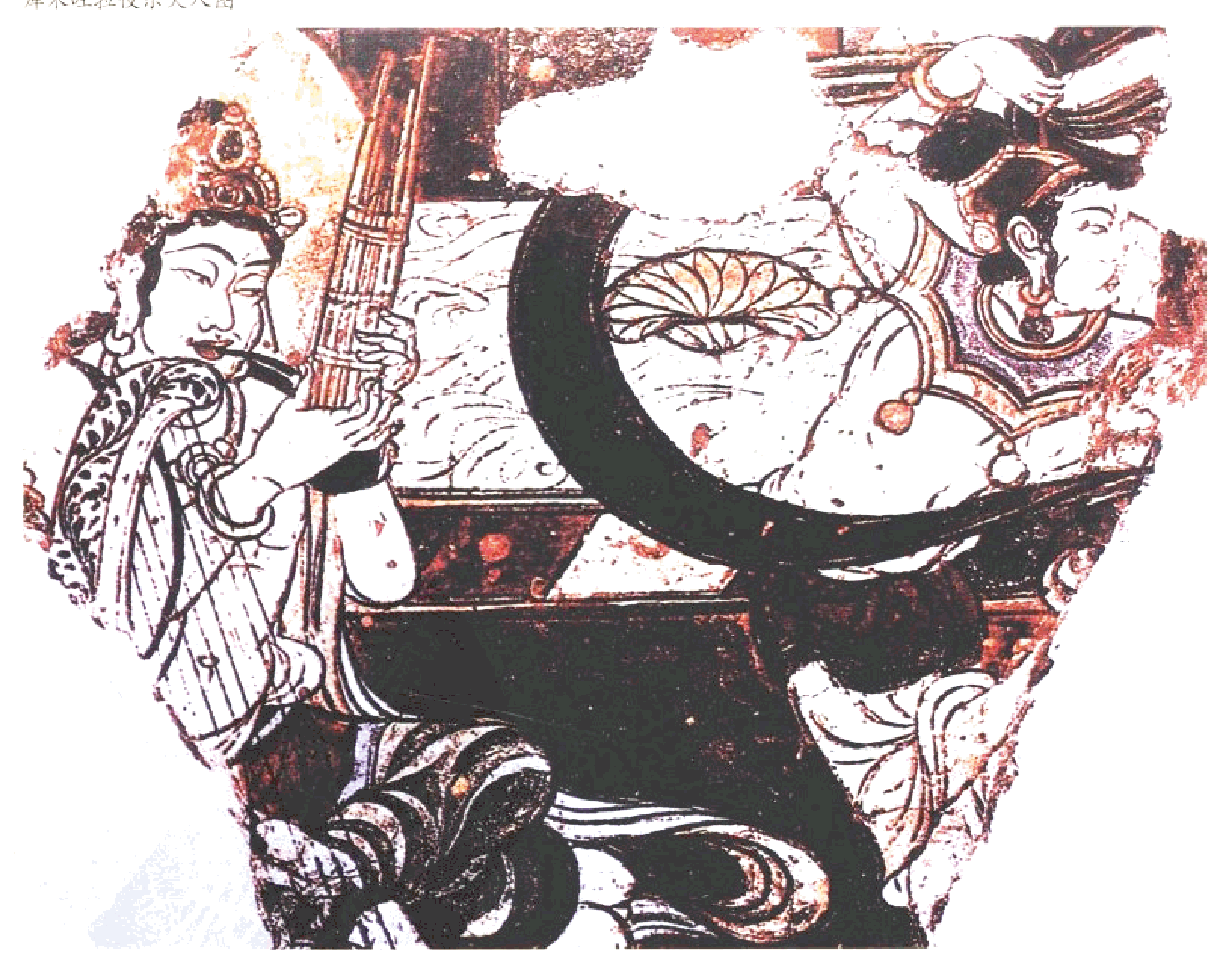
新疆维吾尔自治区的主体民族——“维吾尔”是维吾尔族的自称，具有“联合”、“同盟”之义。公元4世纪时的《魏书·高车传》中出现的“袁纥”就是“维吾尔”的首次汉译。后来，不同历史时期的汉文文献对此族名有不同的译写：公元6世纪末、7世纪初写作“韦纥”，公元788年以前写作“回纥”，788年以后至13世纪70年代改写为“回鹘”，13世纪70年代至17世纪40年代写作“畏兀儿”，17世纪40年代到20世纪初则称“回部”或“回民”。

《魏书·高车传》载：高车有狄氏、袁纥氏、斛律氏、解批氏、护骨氏、异奇斤氏等六氏。其中的袁纥氏即维吾尔。据此可知，维吾尔最初是属于高车这个部落联合体中的一个氏族。后来它逐渐发展和强大，融合了与它相近的其他氏族，形成了独立的民族。在此过程中，它曾融合了漠北草原的一部分古代民族和新疆的一部分古代民族，由一个人口不多、分布地区有限的氏族发展成了一个具有自己特点的民族。后来，这种融合继续进行，而且在融合的过程中吸取了新疆古代民族和其他民族的优秀传统，最后形成现代的维吾尔族。

维吾尔族主要聚居在新疆维吾尔自治区塔里木盆地周围和天山以北的一些地区。其语言是阿尔泰语系突厥语族，使用现代维吾尔文，绝大多数人信仰伊斯兰教；以绿洲农耕为主要生产方式，兼事牧猎、手工业和商业，过村落定居生活。

新疆古代被称之为“西域”。这个名称始见于《汉书·西域传》：自大宛破后，“西域震惧，多遣使来贡献，汉使西域者益得职”。当时的“西域”包括玉门关、阳关以西，巴尔喀什湖以南，

库木吐拉伎乐天人图





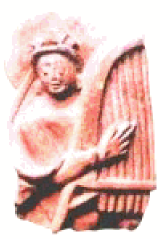
清真寺

葱岭以东我国历代中央及地方政权所管理统辖的地区，即中国西部的疆域。

古代西域的乐舞艺术独树一帜，名震遐迩。《晋书·乐志》载:“…… 张博望入西域，传其法于西京，惟得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲，更造新声二十八解。”《隋书·音乐志》载：龟兹乐有“歌曲”、“解曲”和“舞曲”。“解曲”是器乐曲。也就是说，龟兹音乐已有了声乐、器乐和舞蹈伴奏曲三大类，具备了多样化的乐舞表现形式。《旧唐书·音乐志》载：于贞观年中制定了十部乐，即：龟兹、疏勒、安国、康国、高丽、西凉、高昌、宴乐、清乐、天竺凡十部。其中西域（从广义上看）音乐就占了六部。《大唐西域记》载：屈支国（即龟兹）“管弦伎乐，特善诸国”。隋、唐两代，西域乐舞风靡中原，朝野为之倾倒，骚人名士赞不绝口，乐工歌伎争相传唱。维吾尔人民悠久的乐舞传统渊源，孕育出诸多非凡的乐舞艺术种类，“木卡姆”就是维吾尔人民杰出乐舞才能的经典标识。维吾尔传统乐舞“木卡姆”是集歌、舞、乐为一体的综合艺术形式，是千百年传承下来的东方乐舞艺术宝库中的珍贵财富。这种由人民群众参与创造完成的艺术精品，世代相传，蔚为大观。

柏孜克里克千佛洞



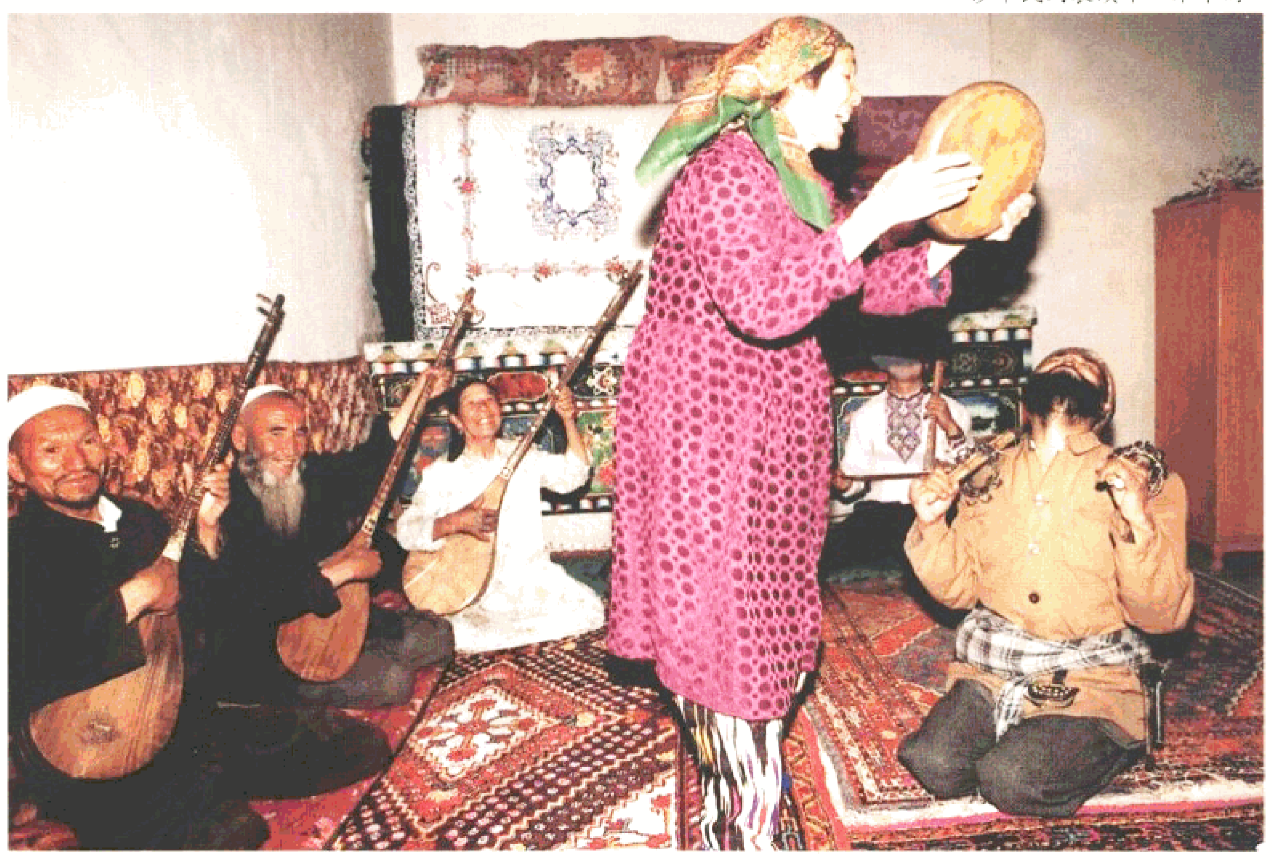




喀什“麦西莱甫”



莎车民间表演十二木卡姆



新疆维吾尔族居住地区分布较广，不同地区流传着不同类型的木卡姆。

《十二木卡姆》主要流传于南部新疆的喀什、莎车、和田、阿克苏地区和北部新疆的伊犁地区。它共分为12套，①《拉克木卡姆》；②《且比亚特木卡姆》；③《木夏乌热克木卡姆》；④《恰尔尕木卡姆》；⑤《潘吉尕木卡姆》；⑥《乌扎勒木卡姆》；⑦《埃介姆木卡姆》；⑧《奥夏克木卡姆》；⑨《巴雅特木卡姆》；⑩《纳瓦木卡姆》；⑪《西尕木卡姆》；⑫《依拉克木卡姆》。每套木卡姆由三个部分构成：即“琼乃额曼”（由叙诵歌调、系列歌舞音乐和器乐间奏曲组合而成）、“达斯坦”（由叙事歌曲组成，每首中穿插一首间奏乐曲）、“麦西莱甫”（由若干首节拍不同的舞蹈歌曲组成）。12套木卡姆全部演唱（奏）完毕约需二十多小时。

《十二木卡姆》整理出版的有三个版本。第一个版本由新疆维吾尔自治区文化厅“十二木卡姆”整理工作组记谱，1960年2月由音乐出版社和民族出版社联合出版；第二个版本由新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和新疆维吾尔自治区文化厅编，1993年12月由新疆人民出版社出版；第三个版本由新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会和新疆维吾尔自治区古典文学研究会汇编，1997年2月由中国大百科全书出版社出版。（注：材料来源以第一版本为据）



木卡姆民间艺人在表演



多郎木卡姆乐队





新疆木卡姆艺术团乐队局部



吐鲁番木卡姆另一种表现形式——鼓吹乐



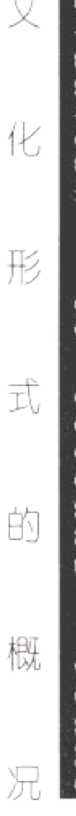


民间十二木卡姆演出

《哈密木卡姆》主要流传于哈密地区的哈密市和伊吾县。它共分12套，有19个分章。①《琼都尔木卡姆》又称《我走遍天下》；②《乌鲁克都尔木卡姆》又称《哈咿、哈咿、约兰》；③《穆斯台赫扎特木卡姆》又称《亚勒吾孜拖云》；④《恰尔尕木卡姆》；⑤《胡甫提木卡姆》；⑥《切比亚特木卡姆》又称《加尼凯姆》；⑦《木夏威莱克木卡姆》又称《医治你心病的良药》；⑧《乌孜哈勒木卡姆》又称《代尔迪里瓦》；⑨《都尕木卡姆》又称《〈小〉你让我好苦》；⑩《多浪穆夏威莱克木卡姆》；⑪《伊拉克木卡姆》又称《〈大〉你让我好苦》；⑫《拉克木卡姆》又称《唱吧，我的夜莺》。12套《哈密木卡姆》其中有7套含2个分章，全部演唱（奏）完毕约十小时左右。（注：材料来源《哈密木卡姆》，新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编，人民音乐出版社1994年8月版。）



维吾尔少女





新疆木卡姆艺术团表演的《且比亚特木卡姆》"麦西莱甫"部分



新疆木卡姆艺术团演出剧照



哈密木卡姆班社



《多郎木卡姆》主要流传在“多郎地区”，即塔里木盆地西北缘的叶尔羌河至塔里木河两岸，以喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦提县为中心。

《多郎木卡姆》共分为9套。①《巴希巴雅宛木卡姆》；②《孜尔巴雅宛木卡姆》；③《区尔巴雅宛木卡姆》；④《奥坦巴雅宛木卡姆》；⑤《勃姆巴雅宛木卡姆》；⑥《丝姆巴雅宛木卡姆》；⑦《朱拉木卡姆》；⑧《多尕买特巴雅宛木卡姆》；⑨《胡代克巴雅宛木卡姆》。据说也有12套《多郎木卡姆》，现今发掘整理的仅9套，全部演唱（奏）完毕约需一个多小时。（注：材料来源《多郎木卡姆》，麦盖提县多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府文化局编，新疆美术摄影出版社1996年8月版）

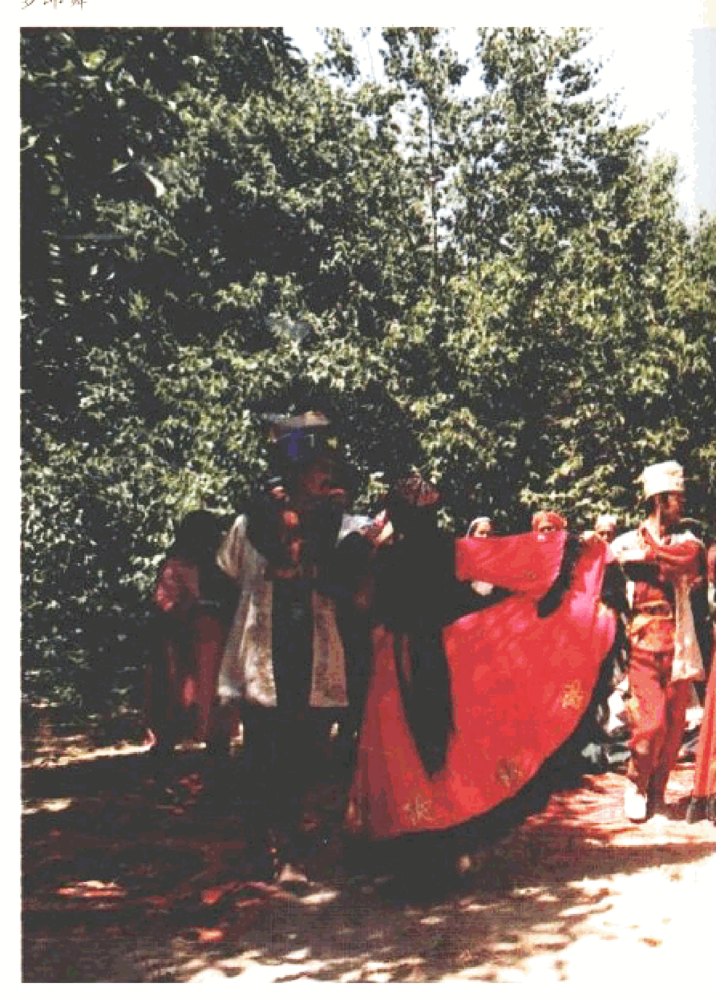
多郎木卡姆

《北疆木卡姆》（即伊犁木卡姆）主要流传于北部新疆伊犁地区。《北疆木卡姆》共分为14套。①《拉克木卡姆》；②《且比亚特木卡姆》；③《木夏乌热克木卡姆》；④《恰尔尕木卡姆》；⑤《潘几尕木卡姆》；⑥《乌扎勒木卡姆》；⑦《埃介姆木卡姆》；⑧《乌夏克木卡姆》；⑨《巴雅特木卡姆》；⑩《纳瓦木卡姆》；⑪《伊犁木卡姆》；⑫《洛莎列木卡姆》；⑬《于孜哈尔木卡姆》；⑭《于赛音木卡姆》。14套《北疆木卡姆》演唱（奏）完毕约需7个小时左右。（注：材料来源《北疆木卡姆》，简其化编著，中国音乐学杂志社1998年12月版。）

《吐鲁番木卡姆》主要流传于吐鲁番地区的吐鲁番市和鄯善、托克逊两县。

《吐鲁番木卡姆》共分为11套。①《拉克木卡姆》；②《且比亚特木卡姆》；③《木夏吾莱克木卡姆》；④《恰尔尕木卡姆》；⑤《潘吉

多郎舞



吐鲁番木卡姆乐队



尕木卡姆》；⑥《乌夏克木卡姆》；⑦《纳瓦木卡姆》；⑧《萨巴木卡姆》；⑨《伊拉克木卡姆》；⑩《巴雅特木卡姆》；⑪《多郎木卡姆》。11套《吐鲁番木卡姆》演唱（奏）完毕约需十个多小时。

（注：材料来源《吐鲁番木卡姆》，新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局编，民族出版社1999年8月版。）



吐鲁番木卡姆

各个地区不同类型的木卡姆在乐律乐调、曲式结构、节拍节奏、曲调数量、套曲连缀形式等方面不尽一致。如"每部《哈密木卡姆》不像《十二木卡姆》那样包含'琼乃额曼''达斯坦''麦西莱甫'三大部分。一般由短小的散板序唱起头，接一系列短小的歌曲和歌舞曲，没有乐器间奏。唱词选自著名诗人的诗、民间歌谣和叙事诗。因其也有十二部，故而亦被称作《哈密十二木卡姆》。《多郎木卡姆》的结构和《十二木卡姆》的第一部分'琼乃额曼'相似，没有'达斯坦'、'麦西莱甫'部分。每部《多郎木卡姆》由短小的散板序唱和若干首节奏、节拍不同的歌舞曲组成。唱词基本上都是民间歌谣。"（艾买提江·艾合买提著:《关于维吾尔族木卡姆及其音乐结构的研究》,"第23届国际音理会"论文，1998年）"《北疆木卡姆》是一百多年前（1883年）喀什著名艺人穆哈默德毛拉把南疆的木卡姆带到伊犁，但由于'琼乃额曼'的音乐过于复杂，未能流传下来，而'达斯坦'和'麦西莱甫'两个部分，经过他和其他艺人的加工整理，在演唱的过程中又结合北疆的民间音乐，发展成为曲调简练、活泼、明朗的风格。唱词多出自知名诗人的叙事诗。"（简其华著:《北疆木卡姆》，中国音乐学杂志1998年12月版）《吐鲁番木卡姆》的结构与《十二木卡姆》中"琼乃额曼"相似。唱词多选自知名诗人的诗、民间歌谣和叙事诗。但它们却存在着共同的特点:"一、都有十二套之多，每套由若干部分和若干首曲子组合而成，是一种结构较大的组曲形式;二、各种木卡姆的曲式结构不尽相同，但是每套的第一首曲子都采用散板序唱的'木卡姆'，这是区别木卡姆和一般组曲的重要标志;三、都有歌舞音乐，且边歌边舞。"（简其

华著：《北疆木卡姆》中国音乐学杂志社，1998年12月版）（此处附十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆曲目数量表）

《十二木卡姆》曲目数一览表

（人民音乐出版社、民族出版社，1960年2月版）

木卡姆序号	木卡姆名称	琼乃额曼部分曲目数	达斯坦部分曲目数	麦西莱甫部分曲目数	合计曲目数
1	拉克	13	8	2	23
2	且比亚特木卡姆	12	8	3	23
3	木夏乌热克木卡姆	17	8	6	31
4	潘吉尕木卡姆	9	6	3	18
5	恰尔尕木卡姆	14	6	5	25
6	乌扎勒木卡姆	16	6	7	29
7	埃介姆木卡姆	6	8	3	17
8	乌夏克木卡姆	14	6	3	23
9	巴雅特木卡姆	10	6	3	19
10	纳瓦木卡姆	12	6	2	20
11	西尕木卡姆	6			6
12	依拉克木卡姆	5		3	8
总计曲目数		134	68	40	242

《哈密木卡姆》曲目数一览表

（人民音乐出版社，1994年8月版）

木卡姆序号	木卡姆名称	木卡姆别称	第一分章曲目数	第二分章曲目数	合计曲目数
1	琼都尔木卡姆	（我走遍天下）	18	14	32
2	乌鲁克都尔木卡姆	（哈咿、哈咿，约兰）	11	17	28
3	穆斯台赫扎特木卡姆	（亚勒吾孜托云）	13	13	26
4	恰尔尕木卡姆		10	14	24
5	胡甫提木卡姆		21	15	36
6	切比亚特木卡姆	（加尼凯姆）	11	13	24
7	穆夏威莱木卡姆	（医治你心病的良药）	14	12	26
8	乌孜哈勒木卡姆	（代尔迪里瓦）	14		14
9	都尕木卡姆	（[小]你让我好苦）	11		11
10	多浪穆夏威莱克木卡姆		11		11
11	依拉克木卡姆	（[大]你让我好苦）	14		14
12	拉克木卡姆	（唱吧，我的夜莺）	12		12
总计曲目数			160	98	258

《多郎木卡姆》曲目数一览表

（新疆美术摄影出版社，1996年8月版）

木卡姆序号	木卡姆名称	木凯迪曼曲目数	且克脱曼曲目数	赛乃姆曲目数	赛尼凯斯曲目数	色勒利玛曲目数	色勒利玛迈尔孚里曲目数	合计曲目数
1	巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
2	孜尔巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
3	区尔巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
4	奥坦巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
5	勃姆巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
6	丝姆巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1	1	6
7	朱拉木卡姆	1	1	1	1	1		5
8	都尕买特木卡姆	1	1	1	1	1		5
9	胡代克巴雅宛木卡姆	1	1	1	1	1		5
总计曲目数		9	9	9	9	9	6	51

《北疆木卡姆》曲目数一览表

（中国音乐学杂志社，1998年12月版）

木卡姆序号	木卡姆名称	“木卡姆”曲目数	达斯坦曲目数	麦西莱甫曲目数	达卜克曼曲目数	合计曲目数
1	拉克木卡姆	1	6	3		10
2	且比亚特木卡姆	1	6	3		10
3	木夏乌热克木卡姆	1	6	5		12
4	恰尔尕木卡姆	1	4	2		3
5	潘几尕木卡姆	1	12	3		8
6	乌扎勒木卡姆	1		6		19
7	埃介姆木卡姆	1	6	3		4
8	乌夏克木卡姆	1	6	3		10
9	巴雅特木卡姆	1	12	2		9
10	纳瓦木卡姆	1	3	2		3
11	伊犁木卡姆	1	2	2		3
12	洛莎列木卡姆	1			1	14
13	于孜哈尔木卡姆					3
14	于赛音木卡姆					2
总计曲目数		12	63	34	1	110

注：“木卡姆”即“木凯迪曼”（散板序唱）

《吐鲁番木卡姆》曲目数一览表

（民族出版社，1999 年 8 月版）

木卡姆序号	木卡姆名称	木凯迪曼曲目数	且克特曲目数	亚朗且克特曲目数	朱拉曲目数	赛勒凯曲目数	库希且克特曲目数	巴西且克特曲目数	尾声曲目数	合计曲目数
1	拉克木卡姆	1	1	1	1	1			1	6
2	且比亚特木卡姆	1	1	1	1	1			1	6
3	木夏吾莱克木卡姆	1	1	1	1	1			1	6
4	恰尔尕木卡姆	1	1	1	2	1			1	7
5	潘吉尕木卡姆	1	1	1	2	1			1	7
6	乌夏克木卡姆	1	1	1	1	1	1		1	7
7	纳瓦木卡姆	1	1	1	1	1			1	6
8	萨巴木卡姆	1			1	1		1	1	5
9	依拉克木卡姆	1	1	1		1			1	5
10	巴雅特木卡姆	1	1	1		1			1	5
11	多郎木卡姆	1	1	1	1	1			1	6
总计曲目数		11	10	10	11	11	1	1	11	66

第二节　文化形式的历史、发展、象征、功能

Section 2　History, development, symbol and function of cultural forms

“木卡姆”这个术语究竟什么年代在新疆产生又被广泛采用，学术界有各种不同的说法：“‘木卡姆’一词在词源上是古回鹘龟兹—吐火罗（库车）语‘曼坎吾曼’（M ak—Yame）一词的变音，含有‘大曲’之意。它与表示‘居住的地方’的阿拉伯语‘玛卡姆’（Makam）一词是同音词；到后来，这个词在阿拉伯语中也以音乐概念而被使用开来。”（阿不都秀库尔·穆罕默德伊明著：《论维吾尔古典音乐十二木卡姆》，新疆人民出版社 1985 年 9 月版）“……这里不能不提一下中世纪著名学者马赫穆德 · 喀什噶里著的《突厥语大词典》。《突厥语大词典》引言中提到，作者晚年是在伊拉克首都巴格达度过的。这座古老的城市本来是阿巴斯王朝的都城，但在公元 1055 年为西迁的塞尔柱克突厥人所占领。马赫穆德 · 喀什噶里

苏巴什佛寺伎乐图




一家三代人演奏手鼓

移居巴格达是在公元1072年—1092年之间，即塞尔柱苏丹国蔑力沙在位期间。这时的巴格达是阿拉伯人与突厥人在经济文化上互相影响互相交流的中心，《突厥语大词典》正是此时在巴格达完成的。但词典中找不到关于木卡姆的记载。如果木卡姆术语在公元11世纪已出现，或者阿拉伯音乐中已有了木卡姆这个音乐名称，住在巴格达的马赫穆德·喀什噶里不可能不知道，也不可能不记载在词典中。"（周菁葆著：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社1988年2月版）

中国著名音乐学专家杜亚雄先生认为，木卡姆一词在历史的长河中和广阔的地域中发生了多次转义。他在《木卡姆的词义及其演变》(摘自《中国音乐》，1987年第1期)一文中论述道，木卡姆有以下十一种解释：

1.位置——1913年欧洲东方学家艾德尔逊（Ide-lsohn）把"木卡姆"解释为"最高的位置"，即音乐家在君王面前唱歌时站立的位置。后来，又有人将其引申为音乐家在宫廷中演唱、演奏时所站的高台。岸边成雄先生说"木卡姆"原意为"堆积得很高的架子"，和"高台说"相似。

2.调式——《苏联大百科全书·音乐卷》1976年版中认为"木卡姆"是阿拉伯和伊朗音乐中的调式。

3.规范——匈牙利音乐学家萨皮奇·本采认为"木卡姆就是为演奏者艺术设置规范的有关传统、规律和风格的总和"。(《旋律史》)维吾尔语中"木卡姆"亦有"规范"、"情理"之意，如"合乎规范"或"合乎情理"可以说"合乎木卡姆"。

4.即兴演奏形式——哈比卜·哈桑·托马认为"木卡姆"是在整个阿拉伯世界都能遇到的一种即兴声乐形式或器乐形式。周菁葆赞成此说，他认为"木卡姆是声乐或器乐的即兴演唱演奏的音乐形式"。(《木卡姆探微》)

5.套曲——《苏联大百科全书·音乐卷》赞成此说，认为木卡姆是一种声乐器乐套曲。

6.大曲——见1960年音乐出版社和民族出版

社联合出版的《十二木卡姆》一书的前言。

7.旋律型——艾德尔森赞成此说，认为“木卡姆”是“旋律形式、模式、公式或典型的形式”。(《旋律史》)

8.曲调——见1982年新疆人民出版社出版的《维汉词典》，如Kona muk am——古老的曲调。

9.散板——在维吾尔语中，“木卡姆”也指“散板”，《中国音乐辞典》中有“木卡姆，是感情深沉的散板序唱，节奏自由，句句长短不一”的解释。

10.声音——见《旋律史》第228页。

11.一种特殊的作曲手法——即首先选择一个调式，依照调试产生旋律并根据不同节奏和固定节奏型安排、组织各个阶段，从而写出一首乐曲的方法。可称为“调式－节奏作曲法”。

他还认为，维吾尔语中“木卡姆”的义项有四：维吾尔族拥有的一种音乐体裁形式；曲调、腔调；规范、情理；散板。

通过上述文献记载和国内外权威专家颇具说服力的论证材料来看，“木卡姆”用作表现音乐术语的年代是公元13世纪左右出现的。诚然，“木卡姆”术语的出现泛指中亚、北非等信仰伊斯兰教的民族普遍拥有的音乐体裁形式。但是，新疆维吾尔冠用“木卡姆”这一术语，并不说明维吾尔传统乐舞的历史渊源。众所周知，人类文化的发展是一个连续不断的流水线。不论是哪个国家、哪个民族的文化发展与社会进步都不会与传统文化割裂开来。从维吾尔远古先民的民歌演绎，到有史记载的“摩诃兜勒”（张骞出使西域所带回中原的乐曲）、“高昌乐”（今吐鲁番地区流传的乐舞）、“疏勒乐”（今喀什地区流传的乐舞）、“伊州乐”（今哈密地区流传的乐舞）、“于阗乐”（今和田地区流传的乐舞）、“悦般乐”（今天山以北流传的乐舞），到隋唐大曲“九部乐”、“十部乐”，从民间“麦西莱甫”（维吾尔民间一种传统的娱乐形式）、“赛乃姆”到“木卡姆”套曲，从名称上看，在每个历史时期都含有一种互相区别的具体概念，而从它的具体形态构成上看，它总是以本民族传统乐舞为基础，而派生、延伸、变异、升华的。



维吾尔乐器萨它尔

新疆地处三大经济（农业、畜牧业、商业）、三大宗教（佛教、基督教、伊斯兰教）、三大古文化（中国文化、印度文化、希腊文化）、三大语系（汉藏语系、阿尔泰—乌拉尔语系、印欧语

系）荟萃交融、互相影响的土地上，维吾尔人吸收阿拉伯、波斯、埃及等地区及国内汉族和其他兄弟民族乐舞艺术的长处，如采用了一些伊斯兰教国家的乐器，借用了一些阿拉伯词汇，不断丰富完善自身固有的乐舞艺术传统。这是新疆所处"丝绸之路"的枢纽上的特殊地理位置以及维吾尔人能歌善舞的历史传统和艺术才能所决定的。所以说"木卡姆"这一术语名称虽然最早载于13世纪，但是，维吾尔传统乐舞艺术"木卡姆"却是在漫长的历史"文化运河"中逐渐形成的。如果追溯历史渊源的话，是应该与"龟兹乐"、"高昌乐"、"伊州乐"、"疏勒乐"、"和阗乐"或更早的汉代西域乐舞相联系的。维吾尔劳动人民在长期的历史发展过程中，以本民族的民间乐舞为基础，借鉴并吸收其他民族和地区的乐舞艺术精华，才使得维吾尔"木卡姆"光彩夺目、绚丽多姿。



新疆木卡姆艺术团表演的大型主题晚会《木卡姆的春天》中的"多郎木卡姆"精彩片断



新疆木卡姆艺术团表演的《且比亚特木卡姆》"朱拉"部分

第三节 文化形式的技术、艺术详解

Section 3 Technical and artistic elaborate explanation of cultural forms

新疆维吾尔木卡姆形成过程是多方面的，现从以下几个方面作以简要梳理。

地缘边界



柏孜克里克千佛洞伎乐图

从地理上看，塔里木盆地是维吾尔木卡姆最为重要的发祥地之一。新疆北部、中部和南部，蜿蜒雄踞着阿尔泰山、天山和昆仑山三大山脉。山脉之间横卧着准噶尔、塔里木两大盆地。“三山夹两盆”是新疆地形轮廓的基本特征。横亘新疆中部的天山山脉把新疆分为气候条件、自然风貌迥然不同的两大部分。天山南部的塔里木盆地，三面为山环抱，中间为塔克拉玛干大沙漠，分布在盆地南北缘的绿洲上，很早就有居民进行农业生产。天山以北为准噶尔盆地，降水较多，水草丰富，草场广阔，是很好的牧业区。

从地图上一望可知，古西域东面为中原、蒙古，西面为波斯，南面为印度、西藏所包围，处于亚洲诸大势力之中央。就西域发展历史整体上



吐鲁番交河故城


手鼓、羊角沙巴依

来观察，曾是诸多强大势力政治联盟、疆域争夺的重要目标，也是“丝路文化”荟萃交融的集散地、传播地。但从塔里木盆地地缘结构的局部来考察，诸多势力在政治、经济渗透以及文化艺术之交流等方面总是以“渐进”的方式慢慢地从不同方向进行着。例如，塔里木盆地南缘流传的维吾尔《十二木卡姆》其主奏乐器萨它尔：“它引用了伊朗乐器塞它尔S tar的名称，S 是三，tar 是弦，S tar 意思是三弦（实际并非三弦）。……据民间老音乐家吐尔地阿訇回忆：‘过去唱《木卡姆》，萨它尔只用手弹。’由此可见，萨它尔既可以用弓奏，也可以拨奏。”（万桐书著：《维吾尔族乐器》，新疆人民出版社 1998 年 4 月版）达夫（Daff）即手鼓。“这个乐器由苏美尔人发明后传给了亚述，之后又传给了埃及、伊拉克等。此外，在印度叫“杜夫”，阿富汗叫“达拉”，土耳其叫“德夫”，中国维吾尔人叫“达夫”。（周菁葆著：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社 1988 年 2 月版）塔里木盆地西北缘流传的《多郎木卡姆》，其主要伴奏乐器是卡龙，“这个乐器在伊斯兰国家普遍使用，如伊拉克、叙利亚、北非诸国，波斯、印度、土耳其等”。（周菁葆著：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社 1988 年 2 月版）塔里木盆地东南缘流传的《哈密木卡姆》，其主奏乐器哈密艾捷克（又称哈密胡琴），类似中原的二胡，而不同于新疆其他地方使用的艾捷克。清代诗人萧雄曾真实地记载了哈密地区少数民族的歌舞场面，其中《歌舞》一篇摘抄如下：

一片氍毹选舞场，娉婷儿女上双双。
铜琶独径关西月，能知娇娃白玉腔。

（自注：……又有半回半汉之曲，如—昔克讶昔门关上，契喇克央朵灯点上。克克斯沙浪毡铺上，呀躲尕嗡铺盖上等类。则是上半句回语，下半句汉语，每是重言，一翻一译，仿合璧文法也。哈密低地近雄关，略识中原音韵，编有《拉骆驼》一曲，则全然汉语矣。对舞不限是夫妇，随意可凑，究用妇人成对者多。到处弦歌，八城尤甚。此外有众人

围坐弹唱者，有一个跳地而歌者，腔调不一。至于野外放歌，长声独唱，凄凉塞上之音，听之凄然。）

塔里木盆地东北缘流传的《吐鲁番木卡姆》，其主要伴奏乐器有萨它尔、弹布尔、都它尔及大小达普。另一种鼓吹乐演奏形式由一支苏乃依领奏，以三对大小不等的纳格拉和一个东巴克击节伴奏。苏乃依即"唢呐"，是根据突厥语"苏尔奈"转译的。《乐书》卷125中载："铜角，高昌之乐器也，形如牛角，长二尺，西戎有吹金者，铜角是也。""岸边成雄先生在《音乐的西流》中说：苏尔奈在土耳其则作为游牧民族的乐器而闻名。此论与卢安内的论断相合，说明'苏尔奈'是突厥民族的乐器。现今欧洲使用'苏尔奈'显然是由突厥民族传给阿拉伯，由阿拉伯传入欧洲的。印度、巴基斯坦使用这个乐器是由于突厥民族南迁而带去的。至于中原使用'苏尔奈'则是西域音乐东渐的结果。"（周菁葆著：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社1988年2月版）

从上述各种类型木卡姆所采用不同的伴奏乐器以及史料表明：塔里木盆地孕育产生的维吾尔木卡姆，因得益于地缘边界文化交流的便捷、顺达，不同方位、不同地域接受吸纳东西方异地音乐文化的程度有所不同。塔里木盆地西南缘多倾向于西方波斯、阿拉伯等国，东北缘主要倾向于中原、蒙古。同时，地缘边界文化对不同类型的木卡姆，在乐律乐调、结构形态等方面也产生过极其重要的影响作用。

族种衍化

从西域古代居民的种族特征来看："羌藏人居于昆仑山脉一带，而塔里木盆地南部诸国即杂羌藏人；突厥人居于天山西北吉尔吉斯原野。故塔里木盆地北部诸国杂突厥种；蒙古人居于天山东北阿尔泰山一带，故天山东部山谷诸族杂蒙古种；葱岭山谷邻于印度，故杂印欧种；吐


哈密木卡姆




和田民间表演木卡姆

维吾尔乐器胡西它尔



鲁番盆地则汉人比较多。"（黄文弼著：《西北史地论丛》，上海人民出版社1981年版）这段文字勾勒出西域种族分布的基本情况。先秦西域主要是羌、塞种的游牧地。后来，不少部落氏族如匈奴、月氏、乌孙等逐步强大，也曾在这一广大疆域游牧活动。

我国考古学家对新疆境内的多处遗址进行了科学的挖掘，得到许多古代人骨资料，现已有可能对汉代以前新疆古代居民的种族起源及其演化得出初步结论：

1.据对罗布泊以西70公里处孔雀河下游古墓沟地出土的3800年前的人骨进行测量的结果，可以肯定在那时或更早的时候，具有某些古代形态的西方高加索人种成分已到达这一地区。

2.在公元前的几个世纪或可能更早的时候，另一种高加索人种成分由前苏联中亚地区进入新疆南部。这种人种成分体质上接近地中海东支类型（East Mediterranean），此类型又



民丰县巴扎

称印度－阿富汗类型（Indo — Afghan）。

3.另一种以短颅为特征的西方人种成分大约在公元前几个世纪或更早一些时候，已出现在新疆北部的伊犁河上游甚至更东的天山地区。这种成分接近帕米尔－费尔干类型（PamirFergan），又称中亚两河类型。有人类学家认为它是"原始欧洲人"经过短颅化形成的，并在此过程中可能发生过某种轻度蒙古人种因素的"沉积"；也有人认为它是"原始欧洲人"与地中海人种成分混杂的结果。

4.蒙古人种成分大约在距今3000年或更早一些的时候出现，主要出现在东疆哈密一带。

5.上世纪60年代以来，在伊犁河上游的昭苏县发掘了一批距今2400~1800年的乌孙和塞人的古墓，出土头骨11具，其中9具为乌孙人，2具为塞人，但两者在形状上无差异。11具头骨中有2具女性，头骨蒙古人种特征明显，其他则接近高加索种的帕米尔－费尔干类型。

6.对在内蒙、青海、俄国发现的匈奴和鲜卑人骨进行分析，说明匈奴和鲜卑都属于蒙古人种，接近东亚和北亚型，没有高加索人种的因素。但在新疆发现的匈奴人骨，则有混杂的人类学类型，有强烈的欧洲人种性质而接近中亚两河类型。

7.据洛浦山普拉墓地（据今2200年）、塔吉克香宝宝墓地（距今2800~2500年）、楼兰遗址东郊墓地出土人骨研究资料表明，古西域人种成分有：在西汉及先秦时代南疆居民主要为高加索人种，接近地中海东支类型，亦有少数蒙古人种。同时，我们还了解到南疆塞人和北疆塞人在人种上不相同，前者接近地中海东支，后者和与"原始欧洲人"有关的帕米尔－费尔干类型相类似，新疆的羌族在历史上同西藏、青海、甘肃的羌族是连成一片的。由于羌族自古实行火葬，故无古代羌人之人骨以供研究。但甘肃、青海地区自新石器时代到铜器时代，主要是东亚蒙古人种居民生活的地区，今日之羌族属蒙古人种，故古代羌族可能属于这一种。

据此可推测，在公元前几个世纪之前，西方人种由西向东的推进更为活跃，数量及规模也大些。到了突厥化时代，早期突厥在向西扩展中，一方面把各种蒙古人种因素带到了中亚；另一方面，蒙古人种与西方人种的混合也越明显，在突厥人中出现各种欧洲人种和蒙古人种的杂



巴扎摊主

居人种学类型。

综上所述，维吾尔族形成和今天生活的主要地区是南部新疆，人种主要成分有：蒙古（包括羌人、匈奴、鲜卑等民族），接近地中海东支类型（包括塞人等族）——此类型又称印度－阿富汗类型，与“原始欧洲人”有关的帕米尔－费尔干类型。

音乐的风格实际上和古代居民的人种特征有着密切联系：欧洲音乐体系与“原始欧洲人”和其有关变种“帕米尔－费尔干类型”相联系，伊朗音乐体系则是与地中海东支类型相关连的。

由此看来，古西域犹如巨大的人种血缘衍化的“孵化室”，各个部落民族文化必定在新的种族中得以积淀、延伸、发展。现今维吾尔人的体貌特征与中亚、西亚、南亚、北非乃至欧洲民族都有许多相似相同之处。在艺术欣赏方面，他们也特别偏爱于印度、土耳其、伊朗等西方国家的传统乐舞，表现出极大的“共鸣”和“亲情感”。这与突厥以及先祖的文化“遗传基因”有着深厚的渊源关系。

宗教文化

从宗教文化传播方面看：公元一世纪，佛教从印度越过葱岭传入西域，于阗、龟兹便是天山南路接受佛教最早的地区，之后，佛教由塔里木盆地南北两边，向吐鲁番、哈密、敦煌东渐。从新疆现今遗存的佛教石窟群来看，主要还是分布在龟兹（库车）、高昌（吐鲁番）两地。

9世纪中叶，喀喇汗王朝的崛起，伊斯兰教的勃兴，佛教的衰落，阿拉伯文化的渗透，促使塔里木盆地的文化基调发生了深刻的变化。喀喇汗王朝分为东西两部。西部以撒马尔罕、布哈拉为中心，处在伊斯兰教文化的影响下；东部以巴拉沙滚、喀什为中心，处在佛教文化的影响下。由于喀喇汗王朝的建立，加强了中亚地区的突厥



农民赶巴扎


英吉沙民间艺人

化。在其王朝政权的有力保障下，于阗、龟兹、高昌等西域乐舞艺术畅通无阻地进入中亚、西亚；波斯、阿拉伯的乐舞艺术也很便利地向该地区传输、传播。至此，塔里木盆地敞开了所有向西文化艺术交流的大门。阿拉伯、波斯、龟兹、高昌、于阗乐舞艺术在这里汇集、融合。在喀喇汗王朝的积极传播和推进下，新疆的维吾尔族于16世纪全部皈依伊斯兰教。


克孜尔千佛洞



民间艺人

我们现从乐器的更换上来观察宗教传播对传统乐舞的影响作用。佛教文化占社会主流地位时所使用的乐器有："竖箜篌、凤首箜篌（或称弓形箜篌）、曲颈琵琶、五弦琵琶、阮咸等弹拨乐器；筚篥、箫（包括排箫和洞箫）、笙、贝等气鸣乐器；羯鼓、答腊鼓、毛员鼓、鸡类鼓（包括鼗鼓）、腰鼓、手鼓、大鼓、铜钹等体鸣乐器。伊斯兰教占主流社会地位时所采用的乐器有：乃依（即笛、包括横笛和竖笛）、苏乃依（木质唢呐）、巴拉满（又称皮皮）等气鸣乐器；艾捷克、萨它尔、胡西它尔等拉弦乐器；都它尔、弹拨尔、热瓦甫、卡龙等弹拨乐器；手鼓、铃鼓、纳格拉（铁鼓）、冬巴鼓（低音铁鼓）、它石（石片）、萨巴依、库修克（木勺）等鸣乐器。

各种类型的木卡姆每部都由一首篇幅大小不等，情感深沉、凝重、徐缓、沧桑的"木凯迪曼"（即散板序唱）开始。从其唱词内容上看，也有宗教思想的内容。如吐鲁番《潘吉尕木卡姆》"木凯迪曼"的唱词唱道：

真主呀！求您保佑我们，勿使万般灾难降临到我们头上。
护佑一切生灵免遭意外。
求您佑助我们战胜恶魔的蛊惑。
勿使我们偏离正道，成为无耻之徒。
保佑你势单力薄的奴隶摆脱充满谣言的末日。
求你将灾难驱散，勿使我蒙受痛苦。
世界呀，多么复杂，请佑我免于情欲的诱惑。
我们求您赐予我们力量，使我们遵循正道。
保佑我们免除种种私欲的损害。
祈求真主保佑所有的人过上安宁的生活。
我们向您祈求保佑我们远离荒淫无耻的恶习。
求您保佑我们让我们每时每处都行善事。
祈求您让人们眼中唯有善事，去恶从善。
主啊！让我们白天黑夜崇拜您，对您赤胆忠心。
主啊！当我们归宿之前，保佑我们平平安安。
胡外达向您衷心祷告，请发慈悲赦免我的罪过。

众所周知，宗教与艺术在社会意识形态领



乐器木勺

域里是两个不同的范畴。然而，在有神论思想笼罩着整个人类社会期间，宗教为发挥作用，往往借助乐舞艺术作为表现形式之一，历史便给乐舞艺术的内容和形式打上了深刻的宗教烙印。佛教、伊斯兰教在塔里木盆地传播、传承都有上千年的历史，共同的宗教信仰背景塑造出维吾尔人民相同的精神世界、理念情感、审美情趣；宗教的理念和思想，宗教的情感与体验总是凝聚在乐舞艺术里加以体现。

东西融汇

从东西文化交流上看，先秦西域民族的居住地北从阿勒泰到巴尔喀什湖以东以南，南从祁连山到葱岭以西，其范围非常广大。尤其是锡尔河、阿姆河流域，成为先秦东西方文化的交融地。西域古代民族在沟通东西方文化的同时，又产生和发展了自身的文化。

《西京杂记》卷三中云："戚夫人侍儿贾佩兰，后出为扶风人段儒妻……七月七日临百子池，作于阗乐。"这说明，"于阗乐"在公元前206—195年间已传入中原。《隋书·音乐志》中载："后魏平中原，复获之，其声后多变易。至隋有西国龟



喀什阿巴和加麻扎

兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部。"后魏统一中原为公元439年，所以"龟兹乐"传入中原的最早记载是公元4世纪。《隋书·音乐志》载："疏勒、安国、高丽并起，自后魏平凭氏，乃通西域因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。"据《北魏书》载："疏勒乐"传入中原是公元436年，《隋书·音乐志》载："太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年武帝罢掖庭四夷乐，其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐司焉。"由此知"高昌乐"传入中原时间为公元六世纪。《北史》卷九十七载："悦般国，在乌孙西北……仍诏有司以其鼓舞之节，施与乐府。"可知"悦般乐"是在公元5世纪传入中原。《教坊记》中载："教坊人唯得舞伊州。五天，重来叠去，不离此两曲。"按教坊创置于公元714年（唐开元2年），因此"伊州乐"兴盛于中原为公元8世纪。

以上是西域文化和中原文化的交流情况，这种交流随着"丝绸之路"的畅通无阻，从未中断。公元840—1212年，喀喇汗王朝建立，存在时间长达372年。喀喇汗王朝时期，一种新的文化——伊斯兰——突厥文化形成，这种文化的核心是具有古老文化传统的维吾尔文化。公









莎车"麦西莱甫"

元13世纪，突厥音乐家苏菲丁·艾尔玛威第一个提出了木卡姆这个音乐术语，并设计了调式的各种类型。14世纪，维吾尔开始采用木卡姆术语，逐渐放弃了原来通称的龟兹乐、疏勒乐、高昌乐、伊州乐、悦般乐、于阗乐等大曲名称。随着伊斯兰教在新疆地位的确立，15世纪时木卡姆术语便普及到天山南北。

这一时期，维吾尔古典音乐基本上都是采用了波斯、阿拉伯语名称。比如：《十二木卡姆》中的"恰尔尕"，即波斯语第四位之意，维吾尔人用它称呼第四套木卡姆。此外，像"乌夏克"是阿拉伯语情人之意，"木夏乌热克"阿拉伯语为协商、研究，"巴雅特"阿拉伯语指突厥民族等等。中原文化，波斯、阿拉伯文化对维吾尔的影响，不仅表现在外来术语的使用上，在乐器的变革、舞蹈的形体动作、乐律乐调等方面也都呈现出民族传统乐舞艺术相互融合的结果。如"纳格拉"原来是古代西域音乐中的"正鼓"与"和鼓"，传到阿拉伯后才有这一新的名称，"筚篥"传给阿拉伯后有了一个新名称"巴拉曼"。又如"萨它尔"，这个乐器名称可能是由波斯的"塞塔尔"演变而来，伊朗的"塞塔尔"是一种弹拨乐器，而维吾尔的"萨它尔"则是弓弦乐器，并且既可弓奏也可拨奏。《哈密木卡



喀什民间乐器制作者



姆》主奏乐器"哈密艾捷克"是维吾尔人在中原胡琴的基础上又增添了七根共鸣弦改制而成；舞蹈动作庄重、稳健，手腕变化不大，舞蹈中吸取了一些蒙古舞蹈动作，还具有中原舞蹈节奏缓慢、动作幅度不大的特点，显得含蓄、庄重。《吐鲁番木卡姆》中的"纳孜尔孔姆"吸取了汉族的鼓点节奏和跨腿跳转技巧，并且融合了蒙古舞的动肩等。在乐律乐调方面，维吾尔木卡姆也吸纳了汉族音乐成分。比如，"在喀什木卡姆中就可以听到有汉族音乐的痕迹，其中拉克木卡姆的麦西莱甫第二曲尤为明显，此曲与1980年日本增上寺雅乐会访华演出时所奏的《兰陵王》曲极其相似，具有明显的五声音阶特点"。（关世维著：《从新疆的古老音乐探索燕乐及其调试音阶理论》，《音乐研究》，1984年第2期）元稹在《法曲》中描述唐代西域音乐在中原的演出盛况时说：

女为胡妇学胡妆，伎伎胡音务多乐，

《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。

（谱例《十二木卡姆》"拉克—麦西莱甫"，见本书46～47页）

纵观维吾尔木卡姆的历史发展过程，是从古代西域乐舞艺术的衍变与中西乐舞艺术的融合发展而来的，是开明、开放、开拓精神的产物。它在历史的"文化运河"中体现出一种"万变不离其宗"的运动状态、流化状态和发展状态。

乐律

"判断一个国家、地区或民族的音乐采用什么样的律制应当从音准和调音两个体系来考察。"（韩宝强著：《纯律：一个被误解的神话》，《中国音乐学》2004年3期）维吾尔木卡姆使用什么样的律制，是个很重要的问题，在新疆，有两份主要的测音报告为我们提供了认识维吾尔木卡姆乐律方面的依据。

第一份报告：根据新疆维吾尔自治区文化厅木卡姆研究室1984年赴南北疆普查收集木卡姆的原始录音进行测音。

新疆木卡姆艺术团演出剧照



谱例一《十二木卡姆》"拉克——麦西莱甫"

♩= 79

55 43 | 2 577 | 75 43 | 2 (23 232) | 55 43 | 2 57 | 75 43 |

3 · 0 | 33 23 | 545 321 | 3·5 22 | 1 1·6) | 12 16 | 5 · 0 |

33 32 | 335 33 | 22 13 | 2 232) | 1 62 | 1 · 6 | 12 116 |

♩= 85

5 · 0 :‖ 44 44 | 4 34 | 5 43 | 2 · 0 | 44 44 | 4 34 | 5 43 | 2 · 0 |

57 61 | 75 443 | 5 443 | 2 · 0 | 57 6i | 75 443 | 5 443 |

2 · 0 | 55 556 | 536 5 | 55 576 | 534 3·0 | 55 576 |

534 3·0 | 33 23 | 545 321 | 3 22 | 1 · 0 | 12 16 | 5 · 0 |

33 32 | 335 33 | 32 13 | 2 232) | 1 62 | 1 · 6 | 12 116 |

♩= 94

5 · 0 | 55 43 | 2 577 | 75 43 | 2 · 0 | 55 43 | 2 577 | 75 43 |

2 · 0 | 33 223 | 545 321 | 3 22 | 1 · 0 | 12 16 | 5 · 0 |

33 32 | 335 33 | 22 13 | 2 232) | 1 62 | 1 · 6 | 12 116 |

5 · 0 ‖: 44 44 | 4 34 | 5 43 | 2 · 0 | 44 44 | 4 34 | 5 43 | 2 · 0 |

57 6i | 75 443 | 5 443 | 2 · 0 | 57 6i | 75 443 | 5 442 |

2 · 0 | 55 556 | 536 5 | 55 556 | 534 3 · 0 | 55 556 |

534 3 · 0 | 33 223 | 545 321 | 3 22 | 1 16) | 12 16 |

5 · 0 | 33 32 | 335 33 | 22 13 | 2 232) | 1 62 | 1 · 6 |

♩= 111 ♩= 66

1. 12 116 | 5 · 0 :‖ 2. サ i 6 2 i i i · 6 0 i i 2

3 2 3 i i 6 7 7 7 7 7 i 7 7 · 6 7 5 5 5

(2 3 5 ·) ‖


艾捷克

测音时间：1984年8月

测音地点：上海音乐学院

测音人：沈华安

测音仪器：闪光测音仪

监测人：周菁葆

此次测音采取了对比方法，把纯律、十二平均律、五度相生律以及四分之三音的音分值与所测乐器的数据进行竖式比较。

艾捷克

艾捷克是一种弦鸣乐器。音域从$^\#f$到$^\#a^3$，$^\#f$的音分值为887音分，比十二平均律的$^\#F$低13音分。关于$^\#f$—$^\#f^1$这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音阶接近于四分之三音或纯律，而较远离五度相生律或平均律。

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	$^\#f$	$^\#g$	$^\#a$	b^1	$^\#c^1$	$^\#a^1$	e^1	$^\#f^1$
音分值	O	172	372	467	709	875	991	1190
与纯律的音分值差	O	-32	-14	-31	+7	-9	-97	-10
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-28	-28	-33	+9	-25	-9	-10
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-32	-36	-31	+7	-31	-119	-10
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-32	+17	-31	+7	+22	-5	-10
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)



弹拨尔

弹拨尔是一种弹拨乐器。音域从#G到#F²，#G的音分值为1092音分，比十二平律的#G低8音分。关于#G—#g这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音阶接近于四分之三音或纯律，而较远离十二平均律或五度相生律。

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	#G	#A	B	#C	#d	f	#f	#g
音分值	O	213	318	494	707	898	1003	1204
与纯律的音分值差	O	+9	-68	-4	+5	+14	-85	+4
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	+13	-82	-6	+7	-2	-97	+4
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	+9	-90	-4	+5	-8	-107	+4
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	+9	-37	-4	+5	+45	+7	+4
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)


喀什热瓦甫

喀什热瓦甫

喀什热瓦甫又称南疆热瓦甫，是一种弹拨乐器。其音域从g到g^3，g的音分值为1029音分，比十二平均律的g^3音高29音分。关于g—g^1这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律接近于十二平均律或五度相生律。

综合上述三件乐器演奏的音阶可以看出，喀什木卡姆（即十二木卡姆）的乐制是较近于纯律或四分之三音。但从热瓦甫的情况来看，维吾尔音乐的音阶逐渐在向十二平均律靠拢。

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	g	a	b	c^1	d^1	e^1	$^{\#}f^1$	g^1
音分值	O	214	402	510	690	904	1111	1193
与纯律的音分值差	O	+10	+16	+12	-12	+20	+23	-7
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	+14	+2	+10	-10	+4	+11	-7
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	+10	-6	+12	-12	-2	+1	-7
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	+10	+47	+12	-12	+51	+115	-7
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)





多郎热瓦甫

多郎热瓦甫是一种弹拨乐器。其音域从C到a[1]，C的音分值为301音分，比十二平均律中的C音高1个音分。关于C–C[1]这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律接近于纯律或四分之三音。

序　数	1	2	3	4	5	6	7	8
音　阶	c	d	e	f	g	a	#a	c¹
音分值	O	215	388	491	716	889	993	1198
与纯律的音分值差	O	+11	+2	-7	+14	+5	-95	-2
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	+15	-12	-9	+16	-11	-117	-2
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	+11	-20	-7	+14	-17	-117	-2
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	+11	+33	-7	+14	+36	-3	-2
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)

多郎艾捷克

多郎艾捷克是一种弓弦乐器，其音域从$^{\#}g$到c^1，$^{\#}g$的音分值为1086音分，比十二平均律中的$^{\#}g$低14音分。关于$^{\#}g$—$^{\#}g^1$这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

此例中缺少e音，是由于多郎木卡姆演奏者没有演奏的缘故，而且几次录音中都缺少e这个音，只好从略。从所测得的音分值差来看，其音律近于五度相生律。

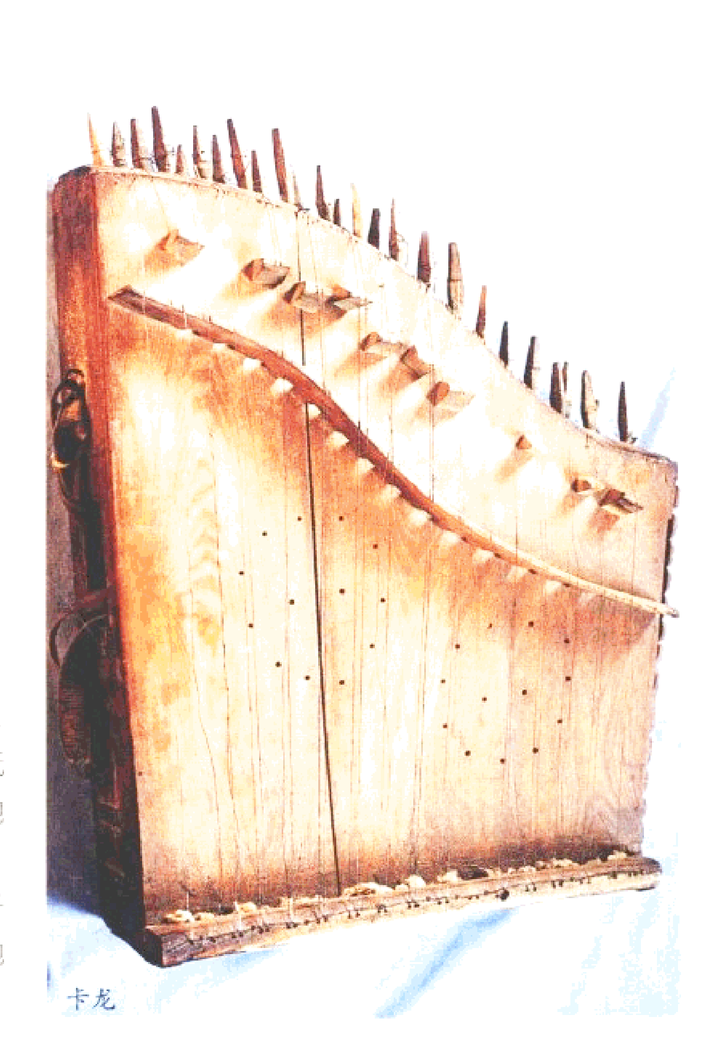

多郎艾捷克

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	$^{\#}g$	$^{\#}a$	$^{\#}c$	d		f	g	$^{\#}g^1$
音分值	O	175	526	627		916	1067	1243
与纯律的音分值差	O	-29	+140	+129		+32	-21	+48
	O	(204)	(386)	(498)		(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-25	+126	+127		+16	-33	+48
	O	(200)	(400)	(500)		(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-29	+118	+129		(+10)	-43	+48
	O	(204)	(408)	(498)		(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-29	+171	+129		+63	+71	+48
	O	(204)	(355)	(498)		(853)	(996)	(1200)

卡 龙

卡龙是一种弹拨乐器，其音域从$^{\#}f$到$^{\#}g^2$，$^{\#}f$的音分值为879音分，比十二平均律的$^{\#}f$低21音分。关于g-g^1这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律较近于纯律，但是五度相生律和四分之三音的特点也是客观存在的。



卡龙

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	g	a	b	c^1	d^1	e^1	$^{\#}f^1$	g^1
音分值	O	204	395	521	681	872	1033	1215
与纯律的音分值差	O	O	+9	+23	-21	-12	-55	+15
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	+4	-5	+21	-19	-28	-67	+15
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	O	-13	+23	-21	-34	-77	+15
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	O	+40	+23	-21	+19	+37	+15
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)





哈密艾捷克
[又称胡胡子]

哈密艾捷克

哈密木卡姆主要使用哈密艾捷克和热瓦甫这两种乐器，哈密艾捷克类似中原的二胡，而不同于新疆其他地区使用的艾捷克。其音域从$^{\flat}e^1$到f^2，$^{\flat}e^1$为577音分，比十二平均律的$^{\flat}e^1$低18音分。关于$^{\flat}e^1$－$^{\flat}e^2$这一组的测音数据与其他律制的音分值（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律近于纯律，亦具有四分之三音的特点。

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	$^{\flat}e^1$	f^1	g^1	$^{\flat}a^1$	$^{\flat}b^1$	c^2	$^{\flat}d^2$	$^{\flat}e^2$
音分值	O	192	387	526	712	898	1051	1215
与纯律的音分值差	O	-12	+1	+28	+10	+14	-37	+15
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-8	-13	+26	+12	-2	-49	+15
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-12	-21	+28	+10	-8	-59	+15
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-12	+32	+28	+10	+45	+55	+15
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)

哈密热瓦甫

哈密热瓦甫与多郎热瓦甫形制基本一样。其音域从 B 到 f^1，B 为 244 音分，比十二平均律的 B 音高 44 音分。关于 $^{\flat}d$－$^{\flat}d^1$ 这一组的测音数据与其他律制的音分值（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律近于纯律或四分之三音，而较远离于十二平均律和五度相生律。

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	$^{\flat}d$	$^{\flat}e$	f	$^{\flat}g$	$^{\flat}a$	$^{\flat}b$	c^1	$^{\flat}d^1$
音分值	O	172	344	433	551	870	1056	1179
与纯律的音分值差	O	-32	-42	-65	-151	-14	-32	-21
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-28	-56	-67	-149	-30	-44	-21
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-32	-64	-65	-151	-36	-54	-21
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-32	-11	-65	-151	+17	+60	-21
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)

伊犁木卡姆的律制：为测试伊犁木卡姆的音阶，选择了都它尔、苏尔奈和由伊犁地区木卡姆演奏家演奏的艾捷克等三件乐器进行测音。

都它尔

都它尔是一种弹拨乐器。其音域从 $^{\#}d$ 到 g^1，$^{\#}d$ 为 564 音分，比十二平均律的 $^{\#}d$ 低 36 音分。关于 $^{\#}d$ — $^{\#}d^1$ 这一组的测音数据与其他律制的音分值（见本页下部）。

从所测得的音分值差来看，其音律接近于四分之三音，较远离于纯律或十二平均律，更远离于五度相生律。


都它尔

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	#d	e	#f	g	#a	b	c^1	#d^1
音分值	O	101	306	401	704	795	890	1217
与纯律的音分值差	O	-103	-80	-97	+2	-89	-198	+17
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-99	-94	-99	+4	-105	-210	+17
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-103	-102	-97	+2	-111	-220	+17
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-103	-49	-97	+2	-58	-106	+17
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)



苏尔奈

苏尔奈是一种吹奏乐器。其音域从g^1到e^2，g^1为1008音分，比十二平均律的g^1高8音分。关于g^1—g^2这一组的测音数据与其他律制的音分值差（见本页下部）。：

从所测得的音分值差来看，其音律近于十二平均律，亦具有四分之三音的特点。现在维吾尔族使用的苏尔奈，有些是中原乐器厂的产品，采用十二平均律调音，所以苏尔奈的音阶自然近于十二平均律。但是，演奏者往往根据本民族的审



苏尔奈

序数	1	2	3	4	5	6	7	8
音阶	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2	e^2	$^{\#}f^2$	g^2
音分值	O	185	397	491	678	904	1075	1194
与纯律的音分值差	O	-19	+11	-7	-24	+20	-13	-6
	O	(204)	(386)	(498)	(702)	(884)	(1088)	(1200)
与十二平均律的音分值差	O	-15	-3	-9	-22	+4	-25	-6
	O	(200)	(400)	(500)	(700)	(900)	(1100)	(1200)
与五度相生律的音分值差	O	-19	-11	-7	-24	-2	-35	-6
	O	(204)	(408)	(498)	(702)	(906)	(1110)	(1200)
与四分之三音的音分值差	O	-19	+42	-7	-24	+51	+79	-6
	O	(204)	(355)	(498)	(702)	(853)	(996)	(1200)

美观念来运用气息，吹奏出具有四分之三音或纯律韵味的效果。

第二份报告： 此次测音工作是在新疆艺术研究所、中国音乐研究所联合举办"新疆民族音乐乐律、调式学术讨论会"期间进行的。上述两单位参与主持工作负责人分别为黄翔鹏、王秉琏。现场实测音响辅助演唱（奏）者：卡吾尔·吐尔地、乌买尔阿訇等。

参考谱例记录者：周吉

测音时间：1985 年 10 月

测音地点：新疆艺术研究所

测音人：韩宝强　徐桃英　顾伯宝

测音仪器：strobocom 闪光频谱测音仪

监测人：黄翔鹏　赵宋光

黄翔鹏教授对本次测音工作作了详尽的说明并提出具体要求：

一、对活着的曲调进行测音研究工作，在目前说来还是一项尖端的科研任务。从国际范围讲，就器材设备的性能或测音程序的经验来说，都没有进入成熟阶段。这是一项带有实验性质、需要发掘现有设备的潜力、需要创造新的科研设备，需要创造新的经验、需要进一步探索有关乐律学基本理论问题、针对具体观测


巴拉曼





民间乐队

对象的民族曲调，反复研究其特殊规律的研究工作。因此，这一次对新疆维吾尔传统音乐进行的测音研究，只是工作的开始，而远非研究工作的结束。

二、为保证科学性和严肃审慎的态度，这次测音工作考虑到下列各个方面：

1.工作的全过程始终由参加讨论会的维吾尔、汉以及其他各族音乐家们，充分发挥艺术、技术问题上的民主，在尽力取得认识一致的条件下贯彻了集体研究精神。与会者全体签名反映了整个研究集体对测音工作的认真负责。

2.对测音素材的选择，通过集体讨论，随时解除缺乏代表性的材料，保证了典型性。

3.配备有熟练操作的技术人员。根据当地电压条件，对可疑数据尽量作了反复测试，借以保证准确性。

4.根据测音器材的性能，选择了合适的测音程序和补充手段，凭借与会音乐家敏锐的听觉和艺术感受上综合判断的能力，弥补了机械选定瞬态音高可能发生的失误。

三、律学的测定可以为乐学的研究提供科学基础，但不能代替对维吾尔音乐的音阶、调式、宫音、记谱法以至现代创作中与和声法有关的研究。从这份测音报告中提供的数据出发，可能会得出对于调式、记谱等问题上的不同结论。因此，这一测音报告中公布出的音分数，只做原始数据看待。

此次测音共对26首维吾尔传统乐曲进行了乐律测定，其中包括《十二木卡姆》中的散板序唱12首，达斯坦乐曲1首，《多郎木卡姆》选段2首，《哈密木卡姆》选段2首。这17首乐曲中，除《吕比巴亚特木卡姆》和《木夏吾莱克木卡姆》的散板序唱外，其他的乐曲中或多或少地存在着这样的音分值：51、56、66、67、132、133、134、136、141、142、143、147、150、151、152、154、155、156、158、160、162、163、165、167、168、169、170、230、232、236、240、242、250、264、346。这次测音结果表明，维吾尔木卡姆音乐中较多地存在着特殊的中立音程。

从两份测音报告的结果来看，维吾尔木卡姆比较接近于纯律或四分之三音体系，中立音程的出现也比较活跃。同时，存在着向十二平均律靠近的现象。

“一切乐律理论，只是为了正确地，或者接近正确地解释音乐实践。”（黄翔鹏著：《乐问》，中央音乐学院报社2000年版）维吾尔木卡姆音乐多种律制并存是个不争的事实，如果按黄翔鹏先生所讲：“6音分之差已经是不同律制的差别了”，看来还不能向哪个律制简单地靠拢，那么维吾尔木卡姆音乐究竟采用什么样的律制，尚待深入细致地考究。



喀什歌舞团演出剧照

乐调

维吾尔木卡姆音乐“包括从古代到近代，有古典、有民间，而且还吸收了其他民族的成分，因此音调非常丰富……”（万桐书著：《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社1960年2月联合出版）各类木卡姆的调式基本形式如下列图表所示：

《十二木卡姆》调式浏览表

调式类型 / 调式音阶 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	C D G	1 2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 #4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 5 6 ♭7 ↓7 1̇	1 ↑1 2 3 ↑4 5 6 7 1̇ 1 2 ↑3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 ↑5 6 7 1̇	1 #2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 #4 #5 6 7 1̇
re	D G	2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇	2 3 4 ➔4 #4 5 6 7 1̇ ➔1̇ #1̇ 2̇	2 3 4 ➔4 #4 5 ➔5 #5 6 ♭7 ↓7 1̇ ➔1̇ 2̇
mi	E D	3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 #5 6 7 1̇ #2̇ 3̇	3 4 ↑5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 5 6 7 1̇ ↑2̇ 3̇	3 4 5 ➔5 6 ♭7 ↓7 1̇ 2̇ ➔2̇ 3̇ 3 4 5 #5 6 7 1̇ #1̇ 2̇ #2̇ 3̇
gol	C D G	5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 ➔2 3 #4 5	5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 ↑4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 ↑2 3 ↑4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 ↑1 2 3 4 5	5̣ 6̣ ➔6̣ 7̣ 1 2 ➔2 3 4 5 5̣ 6̣ ➔6̣ ♭7̣ ↓7̣ 1 2 ➔2 3 4 5
la	G D	6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6 6̣ 7̣ 1 2 3 4 #5 6	6̣ 7̣ 1 ↑1 2 3 4 5 6	6̣ 7̣ 1 #1 2 3 4 #4 5 6 6̣ 7̣ 1 ➔1 #1 2 3 4 #4 5 6
si	B #F	7̣ 1 2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 3 ↑4 5 6 7	7̣ 1 #2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 ♭3 4 5 6 7	7̣ 1 2 ➔2 3 ➔4 #4 5 ➔5 6 ➔6 7 7̣ 1 2 ➔2 3 4 5 ➔5 6 ➔6 7

注：➔号表示升四分之一音、↑号表示微升音、↓号表示微降音

《哈密木卡姆》调式浏览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	D G A	1 2 3 5 6 1̇ 1 2 3 4 5 6 1̇ 1 2 3 4 5 6 7 1̇	1 2 3 4 '4 5 6 1̇ 1 2 '2 3 5 6 '7 ⊘7 1̇ 1 2 3 4 5 6 ♭7 1̇	1 2 '2 3 5 6 '7 1̇ 1 2 3 '4 5 6 '7 1̇
re	D G A E	2 3 4 5 6 1̇ 2̇ 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 5 6 7 1̇ 2̇	2 3 4 '4 5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 4 '4 5 6 '6 1̇ 2̇ 2 3 4 '4 5 6 '7 1̇ 2̇	2 3 4 >4 #5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 4 #4 5 6 ♭7 ⊘7 1̇ 2̇
mi	E G	3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇	3 4 5 6 ♭7 1̇ 2̇ 3̇	
gol	G D C	5̣ 6̣ 1 2 3 5 5̣ 6̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5	5̣ 6̣ '7̣ ⊘7̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 #4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 '4 5	5̣ 6̣ '7̣ ♭7̣ ⊘7̣ 1 2 3 '4 5
la	G #F	6̣ 1 2 3 5 6 6̣ 7̣ 1 2 3 5 6 6̣ 1 2 3 4 5 6	6̣ 7̣ 1 2 3 #4 5 6 6̣ '7̣ 1 2 3 4 5 6 6̣ 7̣ 1 '1 2 3 5 6	6̣ 7̣ 1 '1 #1 2 #2 3 #4 5 6 6̣ 7̣ 1 '1 2 3 #4 5 6 6̣ 7̣ 1 #1 2 3 4 5 6
si	#F	7̣ 1 2 3 4 5 6 7		



《北疆木卡姆》调式浏览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	G A ♭E	1 2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 #4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 5 6 1̇	1 2 '2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 '3 3 4 5 6 7 1̇	1 2 3 4 #4 5 6 ♭7 𝄳7 1̇ 1 2 #2 3 4 #4 5 6 ♭7 𝄳7 1̇
re	B D #G	2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 4 #4 5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 4 5 6 ♭7 𝄳7 1̇ 2̇	2 3 4 5 6 ♭7 𝄳7 1̇ 2̇ 2 '2 3 4 '4 5 6 7 1̇ 2̇	2 3 4 #4 5 6 ♭7 𝄳7 1̇ 2̇
mi	A D	3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 #4 5 #5 6 7 1̇ #1̇ 2̇ 3̇		
gol	D F A	5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ ♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 #4 5	5̣ 6̣ ♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 3 4 #4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 #1 2 3 4 #4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 '2 3 4 5	5̣ ♭6̣ 𝄳6̣ ♭7̣ 𝄳7̣ 1 #1 2 3 4 #4 5 5̣ 6̣ '6̣ ♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 '2 3 4 5 5̣ '5̣ #5̣ 6̣ ♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 '2 3 4 5
la	#F #D C	6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6 6̣ 7̣ 1 2 3 4 #4 5 6	6̣ 7̣ 1 #1 2 3 4 #4 5 6	
si	E A #F G	7̣ 1 2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 '2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 '2 3 4 #4 5 6 7	7̣ 1 2 '2 3 4 5 '5 6 7 ♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 '2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 3 4 '4 5 6 7	♭7̣ 𝄳7̣ 1 2 '2 3 4 #4 5 6 7 7̣ 1 #1 2 '2 3 4 5 6 7

《多郎木卡姆》调式浏览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	B	1 2 3 5 6 7 $\dot{1}$	1 2 3 4 $^{+}4$ 5 6 7 $\dot{1}$	
re	#C #F	2 3 $^{+}4$ 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$	2 3 5 6 7 $^{+}\dot{1}$ $^{\#}\dot{1}$ $\dot{2}$	2 4 $^{+}4$ 5 6 $^{d}7$ $^{\flat}7$ $\dot{1}$ $\dot{2}$
mi	#C	3 4 5 $^{+}5$ $^{\#}5$ 6 7 $\dot{1}$ $^{+}\dot{1}$ $\dot{2}$ $^{+}\dot{2}$ $^{\#}\dot{2}$ $\dot{3}$		
gol	#F #C	$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 2 $^{+}2$ 3 4 $^{+}4$ 5	$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $^{+}\underset{\cdot}{6}$ $^{d}\underset{\cdot}{7}$ $^{d}\underset{\cdot}{7}$ 1 2 $^{+}2$ 3 4 5	
la	#C	$\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 $^{+}1$ $^{\#}1$ 2 3 $^{+}3$ 5 6		

注: d 号表示降四分之一音




《吐鲁番木卡姆》调式浏览表

调式类型 / 调式音例 / 调式主音	主音音高	基本调式	变体调式	特殊调式
do	C B	1 2 3 4 5 6 7 1̇ 1 2 3 4 5 6 ♭7 d7 7 1̇	1 2 + 2 3 + 4 + 5 6 7 1̇	
re	# C # F	2 3 + 4 5 6 7 1̇ 2̇ 2 3 5 6 7 + 1̇ # 1̇ 2̇	2 3 4 + 4 5 6 d7 ♭7 7 1̇ 2̇	
mi	F	3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 3 4 5 # 5 6 ♭7 d7 7 1̇ 2̇ 3̇	3 4 5 # 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇	3 4 5 + 5 # 5 6 7 1̇ + 1̇ 2̇ + 2̇ # 2̇ 3̇
gol	E B	5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ ♭7̣ 1 2 3 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 + 4 5	5̣ 6̣ ♭7̣ d7̣ 1 2 3 4 # 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 + 2 3 4 # 4 5 5̣ 6̣ 7̣ 1 # 1 2 3 4 # 4 5	
la	♭E	6̣ 7̣ 1 2 3 5 6	6̣ 7̣ 1 2 3 # 4 5 6 6̣ 7̣ 1 2 3 4 # 5 6	
si	C	7̣ 1 2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 3 # 4 5 6 7 7̣ 1 2 + 2 3 4 5 + 5 6 7	7̣ 1 2 + 2 3 4 5 6 7 7̣ 1 2 3 4 5 # 6 7 7̣ 1 + 2 3 4 + 4 5 6 + 6 7	

通过观察上述各类木卡姆调式浏览表，我们可以得到这样几个方面的认识：

1.在维吾尔木卡姆乐调构成中，存在着五声、六声、七声、八声、九声乐音，各类木卡姆乐调采用数量多寡不一。如《哈密木卡姆》中五声乐调的数量就比较多；《多郎木卡姆》五声、六声、七声兼而有之；《十二木卡姆》、《北疆木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》之中，五声、六声、七声、八声、九声乐调均被采用，但七声乐调较为普遍。

2.调式繁多，转调灵活。如do、re、mi、sol、la、si各类调式在木卡姆乐曲中均被采用，sol、re、do调式及其变体采用得最为普遍；在乐调变化的手法方面“有交替（相当于离调，即由原调进入新调，再回到原调结束乐曲），转换（相当于转调，即由原调进入新调，并在新调结束乐曲），叠置（即在相距八度的两个不同音区由两个不同的曲调叠成旋律）三类；就变换手法而言，有同结音调变化（前后乐调的结束音绝对音高位置不变，乐调音列结构发生变化，相近于同主音或同名调变化），同音列调变化（前后乐调音列结构不变，结束音的位置发生变化，相近于同调性调式变化或同宫音调式变化），同调移位（前后旋律相同，音区位置有所变化）等多种。其中又以第一种最为常用。”（周吉著：《木卡姆》，浙江人民出版社2005年版）

3.微分音律动、四分音、多结音等现象是形成维吾尔木卡姆艺术风格的显著特征。

节拍节奏

维吾尔木卡姆集歌、舞、乐为一体，每套木卡姆乐调基本的组合形式都是在手鼓的节拍节奏模式中进行。史书记载：“声音抑扬高下，随鼓而起落，而鼓舞节奏盘旋，亦以鼓为则。”（转引自《中国鼓文化研究》，广西教育出版社，1997年版）可见手鼓节奏对木卡姆歌、舞、乐三方面的情绪起到多么重要的统领作用。手鼓的“节拍和节奏的关系可以比作绣花的底边和绣出来的花纹。节拍的均匀性——就是单位拍的相同——仿佛布满均匀小孔的绣布格子；节奏的多样性就像绣花，它可能绣得稀一些，或者密一些。”（严昌洪、蒲享强著：《中国鼓文化研究》，广西教育出版社1997年版）如下列图表所示：

维吾尔木卡姆手鼓节拍节奏一览表

节拍类型 / 手鼓节奏 / 木卡姆类型	3/8、3/4拍（混合节拍）	6/8、6/4拍	5/8、5/4拍	7/8、7/4拍	9/8、13/4拍	2/4拍	4/4、8/4拍
十二木卡姆	冬 0 大 冬｜大·大大冬 大大 冬｜ 冬·大 冬｜大·大 冬‖ 冬·大 大大大 冬冬大｜大大大 冬冬大｜ 大大大大 冬冬大 大大大｜大冬 冬‖	冬·大 大 大 0 冬‖ 冬 冬 大·大冬‖	冬大·大 冬大‖	冬 0 大大｜冬 0 大 0‖ 冬·冬大‖		冬·大 0 大｜冬 冬大｜ 冬大大 冬·大大大｜ 大大大 冬冬大｜大大大大 冬冬大｜ 大·大 0 大大‖ 冬大大 冬大｜冬大大大 冬大‖	冬大大 冬大大 冬冬 大 0‖
哈密木卡姆	冬大大｜冬大 0‖		冬大大 冬大｜ 冬大大 冬｜ 冬·大大 大｜冬大大大 大‖	冬大大大｜ 冬·大大｜ 冬大冬大‖		冬 冬大｜ 冬·大 冬｜ 冬大大 冬大‖	冬·大 冬大｜冬冬大冬大｜ 冬大大 冬大｜冬冬大大｜ 冬大大 冬大大｜ 冬大大大 冬大大‖
多郎木卡姆	大大冬 0 大大 冬｜ 0 大冬 冬·冬大‖					冬·大 0 大大｜ 冬·大 0 冬大‖	
北疆木卡姆	冬 大 大‖			冬大冬大‖	冬大冬大大‖	冬 大｜ 冬 大大｜ 冬大 大大｜ 冬·大 大大‖	冬 0 大 冬 大｜ 冬冬 0 大 冬 大‖
吐鲁番木卡姆		冬大大 大大 大大大大 大大 冬大大 大 0 大	大大大大 冬 大 大冬冬‖	冬大大大 大 0 大｜ 0 大大大大 冬 0 大 大大 冬‖	大大 大 大大 大 大大 冬大大大 大大 大大冬冬‖	冬大大 冬大｜ 冬大大 0 冬大‖	冬 大大 冬 大｜ 冬 大大 0 冬 大 0 冬 0 大 大大‖

十二木卡姆、吐鲁番木卡姆曲牌联缀对比表

木卡姆类型	琼乃额满部分 曲牌名称	节拍速度	基本节奏型	木卡姆类型	曲牌名称	节拍速度	基本节奏型
十二木卡姆《拉克》	木凯迪曼（散板序唱）	サ ♩=68		吐鲁番十二木卡姆《拉克》	木凯迪曼（散板序唱）	サ ♩=58	
	太孜	3/4 ♩=60	冬 0大 冬|大·大冬大 大大 冬‖		且克特	6/4 ♩=56	冬大大 大大 大大大大 大大 冬大大 大0大‖
	太孜迈尔乎里	3/4 ♩=66	冬 0大 冬|大·大冬大 大大 冬‖				
	奴斯禾	5/4 ♩=60	冬·大冬大 大·大 大大 大大 大0‖		亚朗且克特	5/4 ♩=69	大大大大 冬 大 大冬 冬‖
	奴斯禾迈尔乎里	5/4 ♩=66	冬·大冬大 冬·大 冬0 大大 冬0‖				
	朱拉	4/4 ♩=56	冬大大 大大大 冬冬 大0‖		朱拉（久路斯）	8/4 ♩=93	冬 大大 0冬 大0 冬 0 大 大大‖
	赛乃姆	2/4 ♩=70	冬·大 冬大|冬 冬冬‖		赛勒凯	4/4 ♩=72	冬 大大 冬 大‖
	穹赛勒克	5/8 ♩.♪=42	冬·大 大大 冬大‖				
	克其克赛勒克	2/4 ♩=60	冬冬冬 大大|冬冬冬冬 大0‖				
	克其克赛勒克迈尔乎里	2/4 ♩=72	冬冬冬 大大|冬冬冬冬 大0‖				
	派西露	2/4 ♩=60	冬·大 0冬大|冬冬大 冬冬大‖				
	派西露迈尔乎里	2/4 ♩=60	冬·大 0冬大|冬冬大 冬冬大‖				
	太喀特	6/8 ♩.♪=66	冬 冬 大·大大|冬冬 大·大冬‖				

从上例图表中我们可以观察到，每部木卡姆的各个曲牌都是由手鼓鼓点变化的套路格式来连缀的，其表现形式有同有异。

一、相似相同之处

1.每套木卡姆都由“木凯迪曼”开始，作为第一首乐曲，一般作为独唱曲目，没有手鼓伴奏，曲调篇幅大小不等，速度基本相似。

2.各个曲牌之间的相互连接，手鼓的节拍节奏形态基本相同。

3.在相同的手鼓节拍节奏框架内，曲调多寡不一，但基本情绪则相对统一。

二、不同之处

1.部分类型的木卡姆没有器乐间奏曲（即迈尔乎里），曲牌名称也不相同。

2.在特定的手鼓节拍形态内，鼓点节奏不尽相同。

3.手鼓的节拍节奏形态构造中，鼓点的轻重位置有所不同。

4.维吾尔木卡姆最显著的艺术特征就是“无鼓不歌，无鼓不舞，鼓变乐变，乐变鼓变”，是以节拍节奏连缀曲牌的旋律模式，调节乐调情绪，调动舞蹈动作变化、框架唱词句式结构的。其节拍节奏形态规律与西方或汉族节拍节奏规律有相似和不同之处，有许多反映维吾尔木卡姆鲜活的节拍节奏规律尚需深入细致地研究探讨。正如童斐在《中乐寻源》中言及：“西洋有拍子机，制仿钟摆，每摆有弹簧击板作声，声极匀，何不用之？然而不能。因中国歌曲起板时，势常稍舒，毕曲时亦当渐缓，中间又或有夹入跌赚之处。歌时按板点眼，于均匀之中，带随势活动之用，不能一如机械，故拍子机不适用也。”

木卡姆唱词 “依曲填词”是木卡姆的一大特点，填唱的歌词多为中世纪著名诗人的诗作和民间歌谣。“除每套吐鲁番木卡姆中木凯迪曼及部分《哈密木卡姆》中‘散序’的唱词为每句音节数不等的恰其玛鲜尔（散文诗）外，各种维吾尔木卡姆的唱词大都为每句音节数大致相等的律诗。这些诗词大都押尾韵，也可押腰韵。《十二木卡姆》中叙咏歌曲、叙事歌曲的唱词每首几段至几十段不等，每段多由两句或四句构成，偶见五句一段、六句一段或七句一段。每句由七音节至十六音节构成，多见按阿鲁孜弗埃孜尔（长短律）的格律押韵；歌舞曲的唱词每首以三段者居

喀什民居





和田农村

多，每段多由两句或四句构成，多见按巴尔玛克弗埃孜尔（音数律）的格律押韵。……《多郎木卡姆》和《哈密木卡姆》的唱词多由七音节构成一句，也可见到各句中音节数稍有不同（如七音节句和八音节句交叉）的情况，多采用'巴尔玛克弗埃孜尔'，《吐鲁番木卡姆》的唱词结构与《十二木卡姆》的唱词相近。"（周吉著：《木卡姆》，浙江人民出版社2005年1月版）“《北疆木卡姆》多为二行诗体，多音节，音节数为十二、十三、十四、十五不等，押尾韵。为数较多的是广泛流传的民歌、诗歌，这些歌词一般都是四行体，每行音节多种多样，较多常用的是七个音节的二、四行押尾韵，或一、二、四行押尾韵，也有一、二行和三、四行各押不同的尾韵的，歌词中常夹有衬词衬句。”（简其华著：《北疆木卡姆》，中国音乐学杂志社1998年12月版）

《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《多郎木卡姆》的各个曲牌是依手鼓节拍节奏的变化序列而连缀的，其板式变化之间的唱词内容并没有必然的联系。《哈密木卡姆》主要是依歌曲或歌舞曲而连缀，曲调之间的唱词内容具有相对独立的特点，但是乐曲的基本节奏、情绪却相对统一。

维吾尔木卡姆的唱词内容大致可划分为以下几类：

（1）警世类。例如《北疆木卡姆》中《且比亚特木卡姆》的散板序唱：

每个人来到世界上都有自己的责任，
每个人在生活旅途上都有自己的目标。
不要爱财如命，财产不会随你而去，
享尽人间乐，最终还是要死去。
明白这个道理，你就不会痛苦呻吟，
你就不会后悔，也不会唉声叹气。

例如《木夏乌热克木卡姆》散板序唱：

真正的乞丐比虚伪的皇帝更尊贵，
在死亡面前皇帝和穷人一样平等。
纳瓦依，你不要痛苦，高兴地生活吧，
这个道理既难懂，但也非常之浅易。

（2）爱情类。例如《十二木卡姆》中《恰尔乃木卡姆》“小赛勒克”曲牌的歌词唱道：

我的心被月亮般的美女占去，
我只是像灯蛾围着她不断哭泣。
我的命被情火燃烧得几乎灰烬。
朋友，请不要问，乞丐的样子就是我的身躯。
为仙女我将会不幸地含怨死去，
若怜我，就修座仿佛与她同卧的墓居。
哎，朋友，我已经跌进爱情的深涧，
失恋的悲痛全部淹没了我心中的天地。
哎，愿您怜悯我这颗被愁云压着的心，
施舍点您美丽的容颜，让我也领略些情意。
嗨，有情人伴在身边，总是有无边乐趣，
身边没有情人，就是在天堂也同在地狱无异。
诺比提的唯一心愿，就是看到情人的容颜，
任何人，只要一片诚心总会得到机遇。

（诺比提：18世纪维吾尔著名诗人，生于和田，青年时代奔赴喀什喀尔求学，1750年病故。诗人的创作以爱情诗为主，也写过不少劝人求知、忠诚向善和争取和平的诗作。《诺比提诗集》一书中，收入了108首抒情诗，26首柔巴依诗，3首寓言诗。）

（3）宗教类。例如《吐鲁番木卡姆》中《纳瓦木卡姆》的散板序唱：



新疆木卡姆艺术团剧照





喀什艾提尕清真寺前"达瓦孜"表演

以伟大的、独一无二的真主的名义，
以高贵的使者穆圣及其四大贤人的名义，
特别以阿布·伯克尔、欧麦尔、奥斯曼的名义，
以人类的明灯、时代的英雄阿里大贤的名义，
以仁慈的哈桑、侯赛因和圣地卡尔巴拉的名义，
请求对像我这样无家可归、受苦受难的穷汉垂怜，
向我们这些可怜人瞥上一眼！
使者的威严将使我们的祈求得以实现，穆罕默德
圣人是万世永垂不朽的圣贤。
真主向他启示正道，降示经典，
真主高尚、宽宏无比，寿比齐天。
请答应我们的乞求，解除我们的苦难。
萨法、麦尔卧、渗渗泉是朝观必去之地，
还有麦地那都使人流连忘返。
望真主使我们惆怅的心情得以欢乐，
愿主的99个名字及其尊严光照宇寰。

（4）感叹人生类。例如：《多郎木卡姆》中《孜尔巴雅苑木卡姆》"赛乃姆"曲牌歌词唱道：

这把热瓦甫没有琴弦，



和田洛普县木卡姆演出队

找不到办法只能忍耐；

有痛苦的人只管痛苦，

幸运者不把他们理睬。

又如《区尔巴雅苑木卡姆》“旦克脱曼”曲牌歌词唱道：

马儿赶路，马儿赶路，

路在冰大坂；

好人坏人一起生活，

日子很艰难。

（5）民俗类。例如《哈密木卡姆》中的《乌鲁克都尔木卡姆》“亚尔赛乃姆”曲牌的歌词唱道：



喀什艾提尕尔清真寺前巴扎





摆摊人

身材端庄的月美人，
请问你大名？亚尔赛乃姆
不知你名字叫什么，
请问你尊姓？亚尔赛乃姆
沙滩上跑过的小黄羊，
总共有八只；亚尔赛乃姆
八位姑娘中挑一位，
做你的妹子。亚尔赛乃姆
妹子妹子祝贺你，
我们来道喜；亚尔赛乃姆
我们从远方赶了来，
参加你的婚礼。亚尔赛乃姆
妹子呀你的长辫子，
拖在了地上；亚尔赛乃姆
女儿家辫子留长了，
就该配新郎。亚尔赛乃姆
姑娘姑娘莫要哭，
今天是喜日；亚尔赛乃姆
金花帐子金花屋，

卖羊





馕房

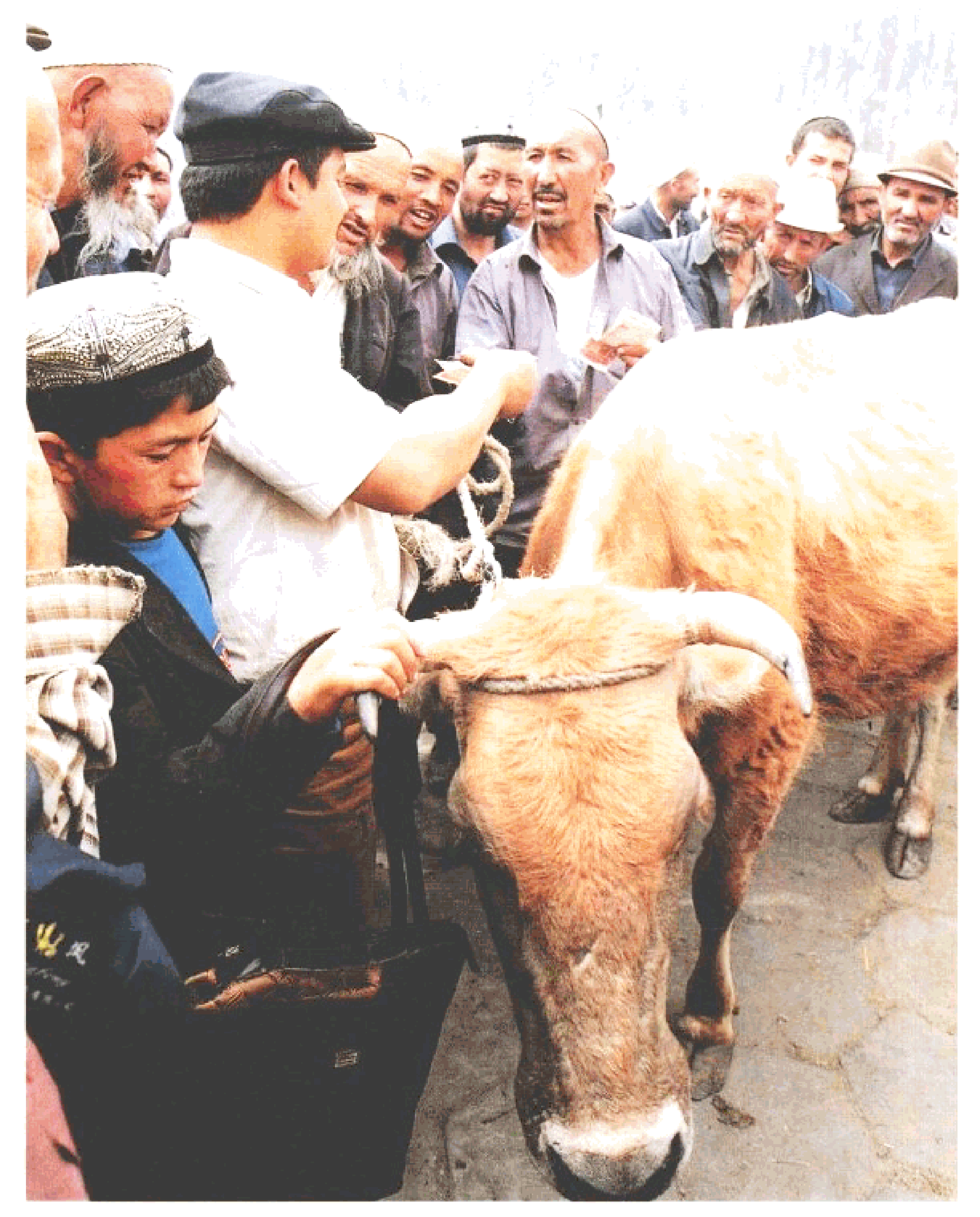
做了你新居，亚尔赛乃姆
新娘姗姗走来了，
陪伴着新郎；亚尔赛乃姆
新娘的母亲在痛苦，
哭断了柔肠，亚尔赛乃姆
红红的红红的洋葱头，
有多层皮肉；亚尔赛乃姆
没有成亲的小伙子，
有不少朋友。亚尔赛乃姆
剪刀泡在水里面，
生上了黄锈；亚尔赛乃姆
给你的父亲和母亲，
增添了忧愁。亚尔赛乃姆
箭一样飞翔的小沙鸡，
做了我旅伴；亚尔赛乃姆
祝你们新婚幸福多，
让咱们再见！亚尔赛乃姆
真主啊，莫给世上人，
降临下灾难；亚尔赛乃姆
莫要把一个俏女子，
配给个恶汉。亚尔赛乃姆

（6）历史类。例如：《哈密木卡姆》中《穆斯台赫扎特木卡姆》"亚勒吾孜托云"[1]曲牌的歌词唱道：

亚勒吾孜托云是一座大山，
高高的山峰连着云山。
它那么雄伟而又谦和，
把一片甘霖撒向人寰。

亚勒吾孜托云是一座大山，
高高的山峰插入云山。
在那儿好像割麦子一样，
砍倒了六十六位少年。

亚勒吾孜托云像一只盘子，
那儿安葬着一位小伙子；


买牛

长眠的地方是金色的冈子，
头顶上闪耀着银帽花子。

亚勒吾孜托云的后面，
是一片戈壁黑沉沉。
英雄吾麦尔的坐骑，
是一匹神骏的菊花青。

吾麦尔骑在菊花青上，
征服了巴依[2]一带地方。
一千一百名准噶尔士兵，
看到他急忙逃回家乡。

英雄吾麦尔是一条好汉，
可惜他已经离开了人世。
多少不可一世的男儿，
曾被他整治得俯首帖耳。

①亚勒吾孜托云：山名，位于哈密塔什贝里克区。这一首历史民歌歌颂了17世纪反抗准噶尔汗国入侵者的民族英雄吾麦尔。

②巴依：地名，是新疆伊吾县的一个村庄。



怀念民族英雄



歌唱民族英雄



第四节 文化形式的传承人及其研究

Section 4 Inheriting of cultural forms and its research

《乐师史》是和田人毛拉艾斯木吐拉穆吉孜（“穆吉孜”是绰号，“奇迹”的意思）于回历1271年（即1854年）写出的一部关于音乐的书。从书中绪言部分来看，作者是一个知识渊博的学者兼乐师。他被当时的和田王誉为“夜莺之王”、“很有文才的高明的文人”。据该书绪言记载，《乐师史》是奉和田王依里西尔赫克木伯克之命写出来的。作者在动笔之前，曾搜集和参阅了大量历史文献，如《热西提史》、《提比尔史》、《热乌孜吐沙帕史》、《历史的宣判》、《伊朗史》、《阿拉伯史》及其他的著名音乐学者写的有关音乐的书籍，写出了这本迄今发现的唯一的一本关于维吾尔族音乐的书。他用诗一般美丽的语言，介绍了十七位艺人的身世和艺术活动简况。

这些著名艺人大都活动在1383年至1384年间，其中有几位音乐大师不仅创作了多部维吾尔木卡姆，而且将其作品远播至东西方。

毕达哥拉斯乐师

他一生喜好游历，曾经到过许多城市。那时有个叫昂塔歌亚的城市，现在叫法朗克斯坦。当毕达哥拉斯来到这个城市后，他弹着自己发明的弹拨尔，向人们朗诵了这样一首诗：

如果自己不正派，
就勿去劝诫他人；
谁若指出你的过错，
你应以友相待，毕恭毕敬
与其穿漂亮的衣服，
不如学美丽的语言，
如果听不懂善言，

多郎木卡姆



你应去请教能说良言的人。

千万莫以求知为耻，

应以不学无术为耻；

野兽因不会说话而遭受折磨，

世人因语言污秽而横遭大祸。

他在向昂塔哥亚城的居民朗诵这首诗之前，这个城既没有诗歌，也没有音乐。当时，毕达哥拉斯才25岁，他如此善于辞令，乐器又弹得如此优美绝妙，使人们从中得到了莫大的享受，于是人们纷纷朝他云集而来。从此，毕达哥拉斯就经常为人弹奏弹拨尔，并演唱自己以训诫和格言编成的歌。这事不久就传到国王那里，当他亲自目睹了真实情景后，邀请毕达哥拉斯到王宫去，并下旨出版他的音乐作品，让世人向他学习音乐。毕达哥拉斯用音乐教化人民为善，培养了许多学生，他踏上去印度的旅程，把新疆的音乐介绍给印度人民。从印度返回后，又去到埃及，他切望人们"勿妄说不利于人民的话，不要做不利于人民的事"。

艾甫纳斯尔法拉比乐师

他精通教义学、教律学、经义、圣训，也精通医学、哲学、修辞学、诗词、国际象棋和音乐。在音乐学科方面，他造诣很深，不但亲手创造了卡龙琴，自己能够制弦弹奏，并且将此乐传输给了其他乐师和自己的学生。他创作了《拉克木卡姆》、《乌夏克木卡姆》及其间奏曲，并在世界上加以传播。至今已被乐师们熟知的《乌扎勒木卡姆》及其一、二、三间奏曲，都是艾甫纳斯尔法拉比创作的。他著有《乐师书》。书中写道："乐曲没有明言的共鸣声音，则是在人们的灵魂里点燃精神之火的因素。当诗词、民谣一旦与此融为一体，乐曲的秘密就会变得明晰起来。""一百年来，你以祈祷都未能得到的乐趣，将从我的钢丝上得到。"

麦吾喇南艾里乐师

他创作了在乐师中间素享盛名的《伊拉克戈壁木卡姆》。这个大曲是他在朝觐途中，在穿越伊拉克戈壁时创作的。他发明了都塔尔。在写诗、教授音乐方面，无人可与之媲美。

艾米尔尼扎木丁伊里西尔纳瓦依乐师

是个品格高尚而又博学的人。他是一个伟大的知识之王，曾拜阿不杜热合曼加梅为师，向他学习音乐。每当黄昏，他常常弹奏弹拨尔、沙塔尔，谱以自己写成的格则勒演唱，往往由于过度兴奋激动，常昏倒过去。他创作的《纳瓦衣木卡姆》"早已四海皆知"。

赛发叶撒玛尔罕坎加纳甫乐师

这位贵人没有他不知晓的木卡姆及乐曲，也几乎没有他不会弹奏的乐器。在音乐教学方面，他有两百个高徒；著有《音乐的产生》，并写过不少格则勒和歌曲。

喀迪尔汗乐师

莎车人，是一个杰出的歌唱家、演奏家和诗人。他的歌喉世界上没有人能与他相比。有许多人不远万里，穿越城镇戈壁，来自伊拉克、伊朗、提比里兹、呼罗珊、花剌子模、撒玛尔罕、安吉廷、伊斯兰堡、克什米尔、斑里赫、设拉子等地，向他学习音乐。他创造了热瓦甫和丝弦，并且还是一个诗人，著有《喀迪尔诗集》。在音乐方面，他还写了一本见解细微而又深刻的书。大名鼎鼎的苏丹阿不杜热西提汗，如果没有喀迪尔汗作陪，既不进餐喝酒，也不就寝。喀迪尔汗创作了《乌扎勒木卡姆》，曾传授给他的学生，传播各地。

买买提·库西体葛尔乐师

是一个在人民中享有盛誉的音乐家和诗人。他曾在王宫任职，布施钱财，救济穷人。他的阅历丰富，会作曲，也会雕塑。他创作的木卡姆之一是"恰哈尔赞里甫"。这个木卡姆较之所有乐师的作品更是胜过一筹，动人心弦，因此很快就引起了人们的赞美。另外，他还创作了《恰尔尕木卡姆》、《都尕木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《巴雅特木卡姆》、《木夏乌热克木卡姆》。这些木卡姆及乐曲驰名于东方和西方。

玉素甫赛喀克乐师

玉素甫赛喀克在各个学科方面可与法拉比、鲁特斐并驾齐驱。有上千个弟子曾向他学习各种知识。在逻辑学、修辞学方面，他是唯一的一个



阿曼尼莎汗塑像



著名木卡姆艺术家(前排左)左木沙江·肉孜、(中)玉山江·加米、(右)黑亚斯丁·巴拉提、(后排，左站立者)帕夏·依香、(右)赛都拉·托乎提

学者。关于这方面的知识，他写了一本名为《写作秘诀》的书。在音乐学科方面也有不少著述。他创造了至今在乐师中间享有盛名的《巴雅特木卡姆》，并传授给了他的弟子。

阿曼尼莎汗

明朝时期叶尔羌汗国木卡姆学家，女诗人。她幼年曾入学读书，14岁已能作诗编歌。她从小表现出非凡的艺术才能和极高的音乐天赋，为苏丹阿不都热西提所折服，不由得对她产生了爱慕。他们相爱婚配的故事如下：

一天，阿不都热西提率领大臣、官员、卫士，从首都叶尔羌出发，沿着塔里木河河岸来到卡勒玛克戈壁。他们在那儿打了几天猎。每到夜晚，苏丹都要化装成农民，穿着破烂衣服，装出一副可怜的样子，以一个投宿者的身份到乡村土屋里去借宿，借以查明王室官员是否有欺压人民的情况。有天晚上，他来到一个颓垣断壁的土屋前，带着一个名叫艾克拉木的侍从进入借宿。这个屋的主人是个打柴人，名叫马合木提，他有个女儿叫阿曼尼莎汗。苏丹进去后，见墙角上挂着把弹拨尔，于是就请主人给他们弹几首乐曲。马合木提说："我不会弹，这琴是我女儿的。"苏丹说："那就请你女儿弹弹吧。"马合木提便让阿曼尼莎汗弹奏。阿曼尼莎汗拿起弹拨尔演奏了《潘吉尕木卡姆》。她弹得异常绝妙，使苏丹感到万分惊奇。而使他更为惊奇的是，阿曼尼莎汗竟以自己填的词演唱了这个木卡姆。阿曼尼莎汗填的唱词如下：

我们的主啊，万分感谢您，

您把一个公正人封为国王，

阿不都热西提为弱者穷人遮住炎阳。

……

乃裴斯呀，要为神圣的胡大祈祷，

如若不为公正的国王祷告，就要受到狠狠的惩罚。

当她唱完后，苏丹急忙问道："名叫乃裴斯



吐尔地阿訇(中)演奏萨它尔琴

的诗人是谁呀？这首格则勒是从哪儿学来的？”姑娘说：“难道我非要背诵别人的格则勒不成？我只读纳瓦依、裴祖里、翟利里的诗。刚才演唱的那首诗是我自己写的。乃裴斯是我的笔名。”苏丹问姑娘多大岁数了，马合木提说十三岁了。听到此话，苏丹更是惊叹不已。这期间，阿曼尼莎汗站起来又朗诵了几首诗，这些诗不仅写得深刻，而且文体非常漂亮，仿佛与姑娘的娇姿美态争艳似的。苏丹不信是她写的，就对她说：“那么再写首诗让我看看。”于是姑娘拿起笔

墨纸张，写了如下的诗句：

胡大啊，我面前的这个奴仆把我愚弄，

今晚顿觉屋子里荆棘丛生。

苏丹笑了笑说："相信我吧，但别讥笑。"接着他说："我出去一会再来。"于是带着卫士走出门外，到了卫士驻地，把刚才的情况向大臣、官员说了一遍，然后头戴玉冠，披上斗篷，准备了十头羊和茶叶、绸缎，又带了四十个官员来到马合木提家里。他向主人公开了自己的身份，然后请求主人把女儿嫁给他。于是，他就和阿曼尼莎汗结婚了。

阿曼尼莎汗除了著有《精美的诗篇》、《美丽的情操》、《心灵的协商》等书外，还创作了《依西来提安库兹木卡姆》。她对维吾尔族音乐文化的继承和发展作出了极大的贡献，最显著的成就是组编散落在民间的木卡姆音乐。

以下介绍的各位民间艺人，全部都是维吾尔木卡姆出版书籍配套音响录音时演唱（奏）的第一人选。他们都是当地久负盛名的"木卡姆其"。

吐尔地阿訇

维吾尔族，萨它尔演奏家，木卡姆表演艺术家。原籍新疆英吉沙，出生于木卡姆世家。维吾尔大型古典套曲《十二木卡姆》主要传人，在保护发展木卡姆艺术方面贡献卓著。吐尔地阿訇从小热爱音乐，在父亲太外库勒阿訇的关怀和指导下，他从6岁开始学习乐器演奏，12岁起学唱维吾尔族民间达斯坦和木卡姆，并用手鼓为父亲伴奏，14岁开始用弹拨尔同父亲一起演奏，20岁时掌握了十二木卡姆。吐尔地阿訇从1901年6月直到1938年，在新疆的和田、喀什、莎车、阿克苏、库车等地走街串巷演唱木卡姆，获得了"吐尔地阿訇萨它尔"、"吐尔地阿訇木卡姆其"的美称，受到了人民的爱戴。他不仅是一个有名的萨它尔演奏家，而且也善于演奏达普、都它尔、弹拨尔、锵、卡龙、热瓦甫等维吾尔族民间乐器，是一位能拉、能弹、能唱的多面手。中华人民共和国建立以后，党和政府十分重视各民族传统艺术的继承和发展。1951年，在新疆省领导赛福鼎·艾则孜的关心、安排下，从北京抽调了万桐书等一批优秀的音乐工作者，与新疆维吾尔族音乐工作者一道，开始对濒临失传的《十二木卡姆》进行抢救工作。同年7月，吐尔地阿訇携其大儿子吾守尔阿訇应邀到乌鲁木齐，第一次用钢丝录音机录下了《十二木卡姆》音乐。1954年，吐尔地阿訇第二次应邀到乌鲁木齐同大儿子吾守尔阿訇一起完成了《十二木卡姆》其余部分的录音工作。两次录音，他共演唱了245首曲目。《十二木卡姆》基本上得到了比较完整的保存，被制作成了录音带、唱片，并被万桐书等人记录成乐谱，于1960年由音乐出版社、民族出版社联合出版，初步完成了这一具有历史意义的工作。吐尔地阿訇因为在保护、发展、传播木卡姆等维吾尔族传统音乐方面所做出的成绩而深受党政领导和人民的尊敬和爱戴。1954年，他被选为新疆维吾尔自治区政协委员，并被吸收为中国音乐家协会会员。1956年9月8日，吐尔地阿訇不幸猝死于喀什。

阿訇拜克

原名莫名·苏比尔，1901年出生于哈密回城。他父亲苏比尔阿訇是哈密回王府内的领唱民歌手，阿訇拜克从小就向父亲和其他民间乐师们学唱哈密木卡姆，学习演奏哈密艾捷克，自幼受到民间音乐的熏陶。成年后他成了哈密民间著名的艾捷克乐师和木卡姆艺人，他本人也曾经是哈密回王府的乐手和歌手。

新疆解放后，他仍是哈密维吾尔人民最热爱的木卡姆艺人，为丰富人民的精神生活起到了一定的作用。他培养了许多年轻的木卡姆爱好者，为哈密木卡姆的普及和继承付出了很多的心血。他一直是每次录制哈密木卡姆音响资料的主要演奏者和演唱者，不愧为著名的哈密木卡姆演奏家和演唱家。

他是新疆维吾尔自治区民间文艺家协会会员，哈密市政协委员。1988年1月4日因病逝世。

阿克帕夏

原名阿不来提·哈德尔，1915年出生于哈密回城，幼年时的爱称叫阿克帕夏。

他从小就喜欢唱民歌，跟着民间艺人们学



谢日甫·沙吾提

唱哈密木卡姆。由于他聪明好学，很快就掌握了哈密木卡姆全部曲目。30 年代他也曾经是哈密回王府内演唱木卡姆的歌手。

新疆解放后，他仍是哈密维吾尔人民最热爱的民歌手和木卡姆艺人。50 年代他演唱的哈密民歌《谢尔瓦兹》和《达赫帕里亚代》等，由新疆人民广播电台录音，中国唱片社出版唱片，他的名字随之传遍全疆各地。60 年代以来，他先后数次自始至终地参加了录制哈密木卡姆的录音工作。他是哈密木卡姆承前启后的重要民间艺人，为哈密木卡姆的继承和发展作出了很大的贡献。

他是新疆维吾尔自治区音乐家协会会员，是自治区文联第三次代表大会的代表。阿克帕夏终生以演唱木卡姆为职业，把一生献给了木卡姆事业。1989 年 1 月 28 日病故。

阿吾提・艾则孜

1923 年出生于莎车县别什坎乡巴格阿瓦提村一个农民家庭。他 12 岁就对多郎热瓦甫、多郎艾捷克产生了浓厚的兴趣，并开始学琴。15岁以后，对这些乐器的兴趣更加强烈，于是走遍古老的多郎之乡麦盖提、巴楚等地，向卡龙琴大师艾合买提、热瓦甫大师依明、艾捷克大师伊明・那孜力等当时著名的多郎木卡姆艺人学习多郎木卡姆，提高自己的技艺。1951 年 3 月，经当时莎车地区文工团天才演员吐尔逊・吐尔地和阿布都卡哈尔・阿吉等人的介绍，他与著名文化人士、艺术指导、专员哈斯木汇・坎别力相识，哈斯木汇佩服他的艺术才能，并接受他为文工团的演员。后于 1955 年 8 月调到喀什文工团工作。1960 年他创作了《炼钢姑娘》舞曲，1963 年创作了弹拨尔独奏曲《快乐的乐声》，1964 年创作了《劳动之声》，并将《拉克》、《吾孜哈力》等木卡姆搬上舞台。他创作并整理的《快乐的乐声》、《戈壁》、《沙力汗》等乐曲被自治区广播电台录音，并播放至今。

阿吾提・艾则孜现已退休，仍在继续从事着整理和补充多郎木卡姆的工作。现为喀什地区音乐家协会理事，莎车县文联和木卡姆研究会成员。

吐拉克・阿吾提

1938 年出生于麦盖提县羊塔格乡波力卡村的一个农民家庭。他从小就爱好多郎木卡姆和多郎乐器，15 岁就能弹唱多郎木卡姆，20 岁时已熟练地掌握了多郎木卡姆歌曲，达到独唱木卡姆歌曲的水平。他不仅能用手鼓表演木卡姆，而且熟练地掌握了多郎艾捷克和卡龙琴演奏技法，是一位很优秀的演奏家。根据他在多郎歌曲弹唱和多郎舞蹈方面的特长，1965 年他和曼苏尔・谢衣和、司马义・艾合买提、吾买尔・吾斯满等人一起赴北京参加了全国少数民族文艺汇演，受到首都文艺界同仁们的热烈欢迎，并受到毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等中央领导的接见。羊塔格乡政府根据他在木卡姆艺术方面的特长，聘任他为乡业余文工队负责人。他到文工队之后，抓紧对多郎木卡姆的整理、收集、发展工作。创作了《色衣提诺齐》、《那赛尔丁阿凡提笑话》等喜剧，把多郎木卡姆音乐运用在上述喜剧中，并成功地扮演了色衣提诺齐、阿凡提等角色，受到人民群众的热烈欢迎。他在舞台上是一名演员，在群众中是一位木卡姆艺人。这位深受群众尊重的民间艺人不幸于 1991 年 5 月因心脏病发作离开了人世。

司马义・艾合买提

1932 年出生于麦盖提县羊塔格乡阿尔朗卡村一个多郎民间艺人家庭。父亲艾合买提是当地最有名的卡龙琴演奏师，司马义・艾合买提是他们家第六代卡龙琴演奏者。

1963 年，受自治区文化厅委托，他给自治区歌舞团作曲家努尔买买提・沙衣提传授演奏卡龙琴的技艺，并亲手做了一把卡龙琴送给努尔买买提・沙衣提。努尔买买提・沙衣提用这把卡龙琴出国演奏，让世界各地都知道了多郎卡龙琴。

司马义・艾合买提从1955年起，在阿尔朗卡、羊塔格、麦盖提等地举行的多郎麦西莱甫演出中，以他高超的演奏技艺，被民众所认识。1965年他参加全国少数民族文艺汇演，受到首都文艺界同仁的热烈欢迎，并受到毛泽东、周恩来、刘少奇、

朱德等中央领导的接见。回到县里后，县文工团接纳他为文工团演奏员。1968年县文工团被解散，他和团里其他成员一起回家种田。

人民热爱他、尊敬他，没有他，阿尔朗卡村、羊塔格乡就无法举办麦西莱甫演出，他已成为当地群众文化生活中最好的音乐教师。乡党委、乡政府非常重视他的艺术才能，将他安排在乡文化中心业余文工队里，并委托他培养几名徒弟。他动听的卡龙琴声，优美的木卡姆歌声，长期流传在人们中间。在徒弟们中学得最好的是他的女儿阿那尔古丽，她演奏着父亲留下的卡龙琴，继续在人民群众中传承，传播着多郎木卡姆。

谢日甫·沙吾提

维吾尔族，吐鲁番地区鄯善县鲁克沁镇人。吐鲁番木卡姆民间艺术家，著名苏乃依(唢呐)演奏家。自幼酷爱音乐，1940年开始学习弹奏维吾尔族各种民间乐器。1945年师从吐鲁番地区著名苏乃依演奏家铁木尔先生学习吹奏苏乃依，1949年随著名木卡姆大师哈斯木阿訇学习演奏萨它尔，演唱木卡姆。谢日甫·沙吾提经过多年不懈的努力学习，熟练地掌握了都它尔、莎塔尔、弹拨尔、苏乃依的演奏技法。谢日甫·沙吾提以其精湛的演奏技巧、超人的记忆力，博得人民群众的喜爱，成为吐鲁番地区著名的民间乐师和吐鲁番木卡姆卓越传人。

他精通吐鲁番木卡姆，既能较完整地演唱，又能用苏乃依、萨它尔高水平地演奏。

谢日甫·沙吾提曾任鄯善县政协委员，《吐鲁番民歌》一书的音乐顾问，新疆维吾尔自治区木卡姆研究会会员。他多次在吐鲁番地区及鄯善县文艺演出中获奖。1992年10月，他应邀参加北京举办的首届维吾尔木卡姆系列活动，为国内外宣传介绍吐鲁番木卡姆做出了贡献。鉴于他多年从事民间艺术的业绩，1992年文化部和国家民委授予他“民间木卡姆艺术家”光荣称号。

吐尔逊·司马义

维吾尔族，1949年10月出生于新疆吐鲁番地区鄯善县鲁克沁镇。吐鲁番木卡姆艺术家，著名的乐师、歌手。

他自幼酷爱民间音乐，其热爱之深已到了废寝忘食的程度。后师从鲁克沁著名木卡姆大师司马义·马依孜、海里甫，学习弹拨尔、热瓦甫、艾捷克、都它尔等民族乐器，他潜心学习研究，熟练地掌握了木卡姆乐曲的演唱演奏。

1992年10月他与其师谢日甫·沙吾提、艾则孜、尼亚孜等一道参加了北京举办的首届维吾尔木卡姆演示宣传活动，作出了自己应有的贡献。1997年，又与阿吾提·肉孜买提、艾则孜·尼亚孜、穆罕迈提·伊不拉音等一道，应邀参加中国新疆木卡姆艺术成果展示会，以唢呐、纳格拉、萨它尔演奏吐鲁番木卡姆，博得中央领导和专家学者的好评。2000年5月，吐尔逊·司马义、艾则孜·尼亚孜作为新疆维吾尔音乐家演出团成员应英国亚洲音乐联盟的邀请赴伦敦演出，除皇家音乐厅的一场演出之外，布赖顿、诺福克、肯达尔、托特内斯、布拉托夫特五个城市都留下了以维吾尔木卡姆动人旋律而架起的民族间相互沟通与交流的桥梁。他在吐鲁番地区、鄯善县组织的民间艺术活动中多次获奖。


吐鲁番民间表演木卡姆

吐尔逊·司马义是新疆维吾尔自治区文联会员，鄯善县政协委员，现任鄯善县鲁克沁镇文化站站长，吐鲁番木卡姆传承中心负责人之一。



第二章

CHAPTER Ⅱ

文化形式推介的达标程度评估

EVALUATION OF PROMOTION OF CULTURAL FORMS



第一节 整体代表价值评估

Section 1 Evaluation of value of all representatives

维吾尔木卡姆是维吾尔人民自古以来所进行的各种社会斗争和实践活动的精神产物；

维吾尔木卡姆，是维吾尔民间乐曲艺术的精华；

维吾尔木卡姆，是维吾尔精神文明的灵魂；

维吾尔木卡姆，是具有绚丽的民族特色、鲜明的音乐特点，有系统的音乐结构、丰富的曲调、复杂的节拍节奏的成套的乐曲大全；

维吾尔木卡姆，是中华民族文化宝库中的珍品之一。

赛福鼎·艾则孜

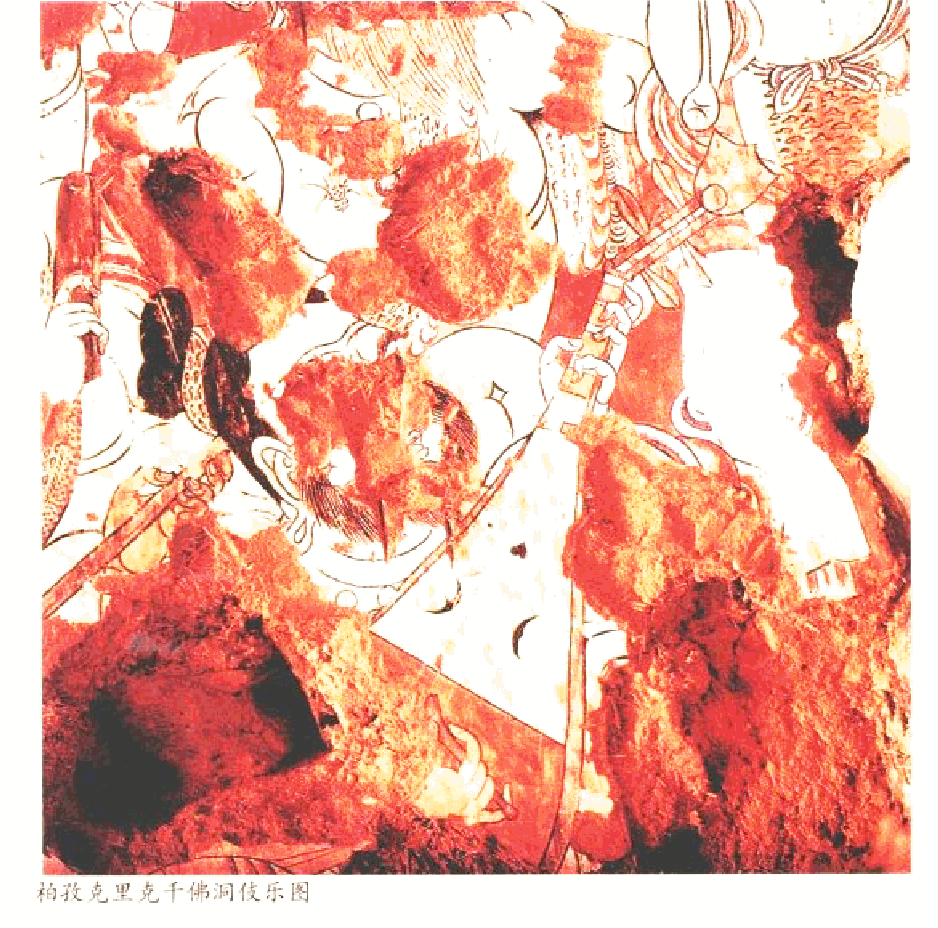
"木卡姆"是中亚、西亚、南亚、北非等国家、地区各民族民间广泛存在的一种乐舞艺术体裁样式，但新疆维吾尔族的木卡姆，因其传承历史源远流长、结构套式庞大齐备，向为世界所瞩目。

人类总是在一定的生态环境中进行有特质的文化创造。大自然对西域人是刻薄的，在这里或是风沙狂暴，或是烈日炎炎，戈壁荒漠，高山峻岭，西域民族文化就发源于高山或大漠、绿洲或大河。大漠草原、河流高山为西域民族提供了纵横驰骋的广阔场所，也给西域民族创造了磨炼体力、意志的场所。在这样的地理情境中，自然而然地形成了西域各民族顽强地同恶劣环境抗争的毅力和意志，以及为生存积极进取，奋力追求，充满着乐观向上的精神。特殊的生态环境、地理环境，同样赋予维



新疆木卡姆艺术团演出剧照

吾尔族粗犷、豪爽、率直的民族性格。其民族性格又造就了他们特殊的文化价值体系，规定了自身民族文化的个性。在这块土地上，维吾尔族劳动人民战天斗地、勇于创造，在向大自然索取物质财富的同时，对人类先进文明的追求同样有着强烈的欲望。这种民族文化的开放性，使得其他民族文化得以被吸纳接受，形成了地域特色浓郁、乐调色彩鲜明的各种类型的维吾尔木卡姆。

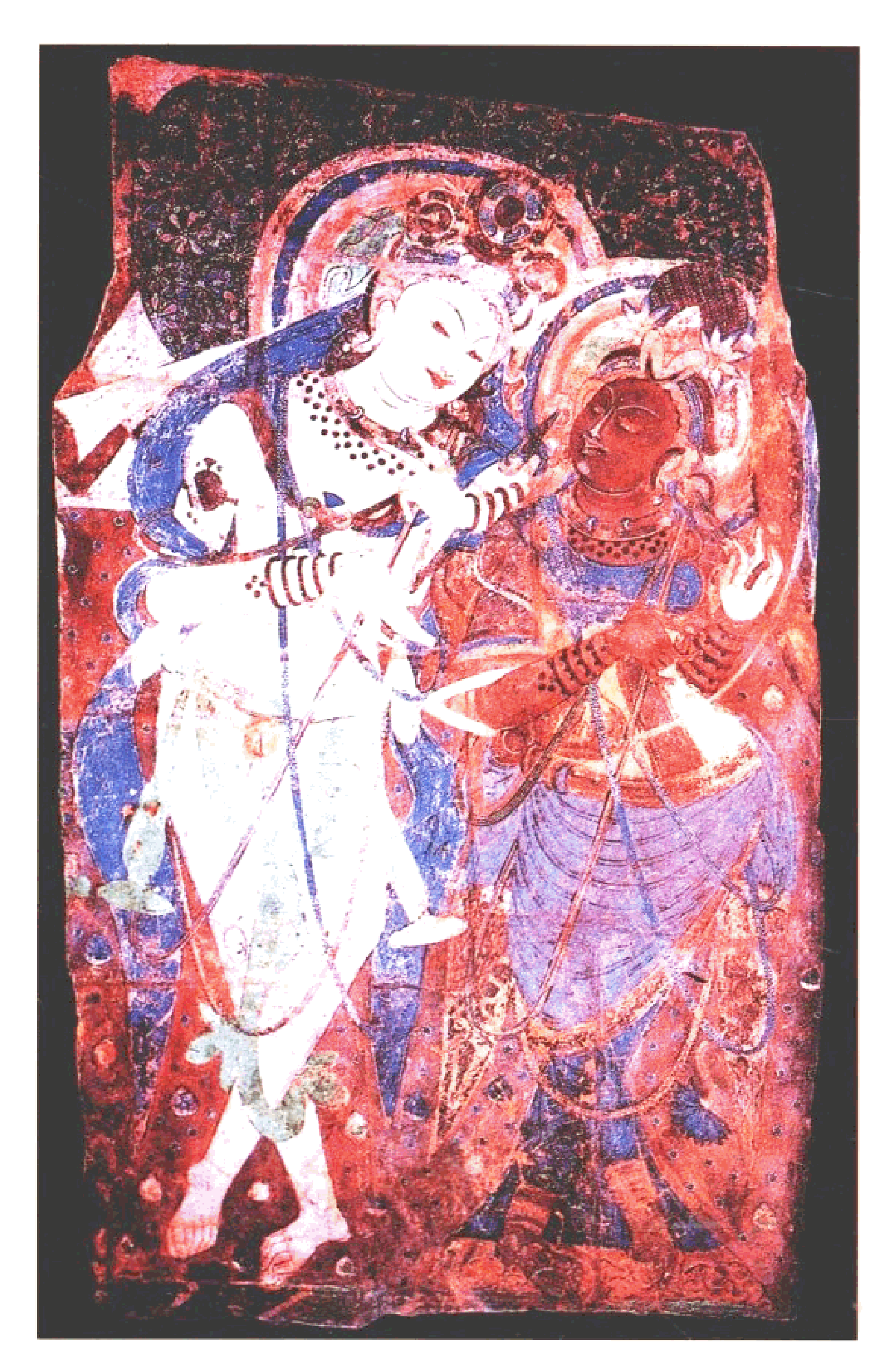


柏孜克里克千佛洞伎乐图

民族凝聚力的形成有两大要素：血缘和文化，而文化是民族发展的核心。千百年来，维吾尔木卡姆以反映民族心理、民族信仰、伦理道德、生活习俗等为主要内容，承载着民族精神风貌流传至今。作为中华文化的重要组成部分的维吾尔传统乐舞木卡姆，和时尚的主流文化相比有共性，这个共性就是对中华民族的一致认同；同时它也有自己鲜明的个性。纵观史书记载和中外学者的研究成果以及四部音乐集成新疆卷大量的资料表明："维吾尔族音乐采用中国、波斯—阿拉伯和欧洲三个不同的音乐体系，但其中最重要的是波斯—阿拉伯和中国音乐体系。"（杜亚雄著：《中国少数民族音乐》，中国文联出版公司1986年12月版）维吾尔木卡姆承袭整合了这些优秀成分，例如南疆《十二木卡姆》音乐受四分中立音律的影响就比较多见；东疆《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》音乐五声调式性质的就比较普遍；北疆《伊犁木卡姆》集南疆、东疆乐律乐调于一体。这些现象自然与所处的地理位置和周边环境有着密切的关联。再从乐器上看，佛教文化占主导地位时所使用的传统乐器有：竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、贝、鸡娄鼓、铜钹等；伊斯兰教文化占主导地位时使用的传统乐器有：莎它尔、弹拨尔、独它、热瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓、沙巴依、卡龙等。

一个统一的民族能够融合世界三大音乐体系，能够随时选择适于自身发展的文化因子，除了基于上述地理因素、宗教信仰的影响之外，根本的一点便是维吾尔族劳动人民具有接受外来文化的开放心理素质和博采众长、兼收并蓄的高超演绎技能。

"人类文明的未来，不能寄希望于东化或西化，唯有多元的文化世界，才会充满生机，才合乎历史的方向。"（史仲文、胡晓林著：《中华文化大辞海·序》，中国国际广播出版社1998年5月版）唯有民族的，才是世界的。文化的超疆域性正好印证了文化是全人类智慧的结晶、是人类共同财富这一客观规律。随着新疆经济的不断繁荣、文化意识的空前开放，为更好地研究维吾尔木卡姆提供了可能。对木卡姆的搜集整理和研究



克孜尔第13窟乾闼婆演乐图

整理的木卡姆也相继出版，引起国内外专业领域和相关领域学者的特别关注。他们关注的是返璞归真的“古朴”风格，关注的是在世界多元文化并存中所凸显出的鲜明民族个性，关注的是“以人为本”的深邃民族文化精神。如果从世界遗产视角来看，维吾尔木卡姆艺术和汉族“昆曲艺术”、“古琴艺术”一样，具有丰富的价值内涵和深厚的文化底蕴。

随着全球政治多极化和经济一体化大潮的到来，人们对于文化多元化给予了越来越多的关注。继1989年的《关于保护传统文化和民间文化的建议书》，2001年的《世界文化多样性宣言》和2002年的《伊斯坦布尔宣言》之后，2003年10月17日，联合国教科文组织在第32届大会闭幕前通过了《保护非物质文化遗产国际公约》，对口头传承、表演艺术、社会风俗、仪式仪礼、节日活动、民间知识、手工技艺等非物质文化遗产的保护作出了必要规定。中国政府已正式签署这一公约。

工作已向多类型、深层次展开，许多学者分别从社会学、人类学、史学、考古学、宗教学、哲学、语言学、传播学、民俗学、形态学等视角来发掘维吾尔木卡姆艺术，相当多的研究成果在国际上处于领先地位。改革开放以来，维吾尔木卡姆乐舞艺术走出了新疆，走出了国门，它以独具特色的艺术魅力赢得了海内外观众的赞誉。一批涉及木卡姆的学术论著和各个地区

2001年5月及2003年10月，“中国昆曲艺术”和“中国古琴艺术”分别入选首批（19项）和第二批（28项）“人类口头与非物质文化遗产代表作”中，有四个地区的三种木卡姆即“伊拉克木卡姆”、“阿塞拜疆木卡姆”和乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的“夏希木卡姆”同时入选为“人类口头与非物质文化遗产代表作”。2005年11月25日



传授木卡姆

21时23分，联合国教科文组织巴黎总部沸腾了。与此同时，全中国人民也都沉浸在喜悦中——经过两年多精心准备，中国申报的"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"终于成功入选第三批世界口头和非物质文化遗产代表作。

联合国教科文组织在1998年决定，对于具有重要价值的、濒危的并制定了完备的10年拯救计划的人类口头和非物质文化遗产代表作进行重点抢救和保护。维吾尔木卡姆艺术的"申遗"成功，实现了新疆申报世界文化遗产的零的突破。今后，我国政府将在10年内投入三千多万元，对维吾尔木卡姆进行更全面、详尽的搜集、整理与研究。保护维吾尔木卡姆，弘扬维吾尔木卡姆，研究维吾尔木卡姆，有利于更好地增强中华民族的凝聚力，弘扬民族优秀文化传统，继承传统美德。

第二节 与相关民族、社区的文化史渊源及代表性评估

Section 2 Cultural history origin relating to ethnic group and community and its representational evaluation

新疆地处连接古代东西方贸易通道的"丝绸之路"枢纽地段，悠悠古道极大地促进了世界文化和中国文化的交流。在这块古老广袤的疆域上，东西文化相互撞击、融合、荟萃。据《周书》记载，天和三年（568），北周武帝宇文邕迎聘突厥木杆可汗之女阿史那氏为皇后，突厥可汗还同时选派了龟兹乐队东遣作为陪嫁。《旧唐书·音乐志》中也记载说："周武帝聘虏女为后，西


专家学者艺人讨论木卡姆(万桐书(左)艾买提江·艾合买迪(中)卡吾勒·吐尔地(右))

域诸国来朦。于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。"据《隋书·音乐志》记载，音乐家苏祇婆便是在这次西域乐舞大规模东传中，"从突厥皇后入国"的。

苏祇婆，南北朝北周及隋朝时期的龟兹（今新疆库车县）音乐家。他擅长弹奏龟兹琵琶，也深谙龟兹乐律，是第一个把龟兹乐律"五旦七声"理论传入中原的音乐家，对中原音乐变革起了重大作用。《隋书·音乐志》中记载：苏祇婆"善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰娑陀力，华言平声，即宫声也；二曰鸡识，华言长声，即商声也；三曰沙识，华言质直声，即角声也；四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也；五曰沙腊，华言应和声，即徵声也；六曰般赡，华言五声，即羽声也；七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。译（指大臣郑译）因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓'均'也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均……"这段话记述了苏祇婆在南北朝时期就把龟兹乐律"五旦七声"理论传输到内地了。后来正是依靠这个理论体系，演变出隋唐燕乐二十八调的。隋唐音乐理论家兼演奏家万常宝主要是依据这套理论重新阐述了已经失传的我国古代音乐旋宫律，而且又以他自己创造的"水尺"为律尺，制定八十四调，并且还按照新制定的音乐律制改造了许多乐器。

在借用龟兹乐律"五旦七声"学说恢复汉民族传统的音乐理论体系的过程中，还有一段小插曲。公元581年，结束了南北朝时期分崩离析的混乱局面，杨坚统一了中国，建立了隋朝。杨坚做皇帝的第二年，为了避免"礼乐不兴，国家将亡"的遭遇，就命令几个大臣负责整顿国家乐队，创作歌颂皇恩帝德的新乐曲。可是，当时的乐器很不齐全，传

统的乐器又失传了好多，保存下来的一些曲子里也有着鲜明的外民族的影响，真正懂得的人，又一时找不到。因此，有个大臣就提议说，应该按照南北朝时候梁国的音乐进行加工整理。隋文帝说，梁国音乐是亡国之音，不值得学习，新朝要创作出新乐曲。当时的社会风尚，很崇拜周乐，于是隋文帝就叫大臣找来一个懂得周乐的乐工，按照隋文帝的要求，改换声律，创造新音乐。结果，改个乱七八糟，都没法用。不久，又有一位大臣上了一本奏章，请隋文帝下诏，命令几个主管礼乐的大臣一块研究，共同制作新乐曲。可是，这几个大臣各持己见，搞了好几年，又是什么也没搞出来，惹得隋文帝大发雷霆，申斥大臣们说：我做皇帝已经六七年了，难道还能让乐队老唱那些歌颂旧朝的歌曲吗？说完他就要处分那几个负责制作乐曲的大臣。正在这时候，有一个大臣出来讲情，他说：陛下息怒，从前周武王伐纣灭了殷朝，直到周公保成王的时候，才把礼乐采制成，看来要办好这件事，求快是不行的。隋文帝听了态度才缓和下来，他又下诏招聘天下通晓音乐的人才。大臣郑译是个音乐理论家，他借着这个机会向隋文帝说：我翻了许多从前的音乐书籍，都有七声的说法，可是这七声之中有三声，现在的人们分辨不清了，后来我遇到一个龟兹人叫苏祗婆，他弹琵琶很高明，他用的七个音调和我们古书中记载的七声相比较，恰好完全符合。我又经过一番苦心钻研，写了一部有关音乐理论的乐书，我主张我们该用七声来写作新乐曲，制造新乐曲。隋文帝听了很高兴，就把郑译的书公布出来，让大臣们讨论，大家一致认为，七声学说比当时的五声更加完满，都同意参照龟兹乐律来重新整理汉族音乐。这件事足以说明西域音乐文化对中原音乐文化的历史影响作用。

从地图上看，和田、叶城、莎车、麦盖提、巴楚、阿瓦提、阿克苏、拜城、库车、轮台、库尔勒、吐鲁番、哈密、若羌、且末、民丰、于田等各地、州、市、县围绕着塔克拉玛干沙漠边缘


买提肉孜·吐尔逊记录木卡姆



形成不连续的环状分布，位于塔里木盆地。盆地地形闭塞，降雨稀少，植被稀疏；内部的塔克拉玛干沙漠，流沙滚滚。

塔里木盆地是新疆维吾尔族聚居的主要区域之一，以绿洲农耕为主要生产方式，也是各种类型木卡姆最重要的发祥地。因其地理位置、生态环境、生产方式、社会文化等方面的共同性，同属一个地域生态文化圈，这一区域的音乐文化主要围绕着塔克拉玛干沙漠周边进行传播、交流、融合。

据史书记载，16世纪中叶，酷爱音乐和诗歌的叶尔羌汗国王妃阿曼尼莎汗，曾召集宫廷乐师和木卡姆演唱家，大规模整理“木卡姆”，但遭到依禅和卓穆罕默德赛里甫的抵制，却得到了广大维吾尔人民的支持。由于苏丹阿不都热西提的建议，老诗人、木卡姆演唱家、高明的音乐大师喀迪尔汗也参与了这项工作。喀迪尔汗是《喀迪尔》这一优美的格则勒诗集的作者，是皇家乐坊的教师，是“维沙勒”木卡姆的创作者，也是喀什热瓦甫的改革者和“胡西塔尔”这一新乐器的发明者。

在阿曼尼莎汗的主持和喀迪尔汗的引导下，对当时的木卡姆从三方面进行了重大的改革。其一，维吾尔木卡姆传输到巴格达、大马士革，以及阿拉伯－伊朗的乐曲传入中亚和维吾尔地区，这种情况从10世纪一直继续到16世纪。阿曼尼莎汗根据当地维吾尔传统的木卡姆调式特点，剔除了那些混杂在本民族调式体系中的外族的木卡姆，使维吾尔木卡姆得以整理规范。经吐尔地阿訇保存下来的现在的《十二木卡姆》，都曾经过阿曼尼莎汗和喀迪尔汗等人的整理和规范。其二，使“木卡姆”的概念扩大了。组织了现在的由“琼乃额曼”、“达斯坦”、“麦西莱甫”这三大部分组成的巨大的篇幅和按照一种调式给以配套组织的《十二木卡姆》。其三，重新确定了木卡姆歌词。以前的歌词一方面充满了晦涩难懂的阿拉伯－波斯语句，另一方面在内容上一直未能从极其陈旧的充满宗教色彩的宫廷诗词中摆脱出来。在阿曼尼莎汗和喀迪尔汗时代，纳瓦依的诗歌已成了经学院的教材及诗歌技巧的楷模。经他们移植装配，吐尔迪阿訇保留下来的《十二木卡姆》的歌词，主要以纳瓦依的格则勒为主。

“口传心授”是人类音乐文化发展的早期阶段，普遍存在于各民族的音乐传承活动中。这一时期的音乐传承方式主要是以人及乐种传人作为传承、传播传统音乐的载体，是建立在血缘、地缘、社缘的宗亲基础之上的。维吾尔的木卡姆的传承自然也不例外。因为没有乐谱记录，历代维吾尔民间艺人只能口传心授每套木卡姆。由于木卡姆乐调体系十分庞大，歌词深奥难记，曲式结构、节拍节奏复杂多样，能够完整无缺地演唱木卡姆的艺人，各地州已寥寥无几。

第三节　技术与技巧的精湛程度评估

Section 3 Evaluation of levels of technique and skills

维吾尔木卡姆是集音乐、舞蹈、诗歌、历史和民俗于一体的艺术珍品，被国内外学术界普遍公认为中华民族的艺术瑰宝，东方艺术中的璀璨明珠。木卡姆音乐历史非常悠久，它继承和发扬了古代西域音乐中的《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》、《伊州乐》、《于田乐》等音乐传统，在汉唐时期已形成了完备的艺术形式，对中国音乐的发展产生过积极的影响。

过去，维吾尔木卡姆一直以口头传授的方式在民间流传，到新疆解放前夕，已濒临失传。新疆和平解放初期，新疆省人民政府副主席赛福鼎·艾则孜前往北京向周恩来总理汇报工作时，曾请求中央下派专业人士帮助抢救濒临失传的《十二木卡姆》。后来，这一光荣的历史使命就落在了中

央音乐学院高才生万桐书先生的肩上。自此以后,历届党和政府的各级领导都非常重视全面系统地抢救、搜集、整理、研究、出版木卡姆的工作。从1960年由北京音乐出版社、民族出版社联合出版的《十二木卡姆》乐谱套书，至1994年由新疆人民出版社和中国大百科全书出版社出版重新编译的《十二木卡姆》，有力地推动了木卡姆学科建设和普查收集、整理出版工作。各地相继出版发行了《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》。下面全文转载一份50年前关于维吾尔木卡姆的调查报告。

(注：这里重新发表的是一篇三十五年前的调查报告。作者刘峰，现任中央民族学院少数民族文艺研究所所长；当年他年仅二十二岁。编者)

新疆维吾尔族民间古典音乐

——十二木卡姆及搜集工作简单介绍

刘峰

宝贵的民族遗产

十二木卡姆可说是新疆维族音乐之祖，维族民歌多根据十二木卡姆演变而成，而木卡姆本身则又集中了许多维族古老而优秀的民歌。木卡姆分南北疆两种：南疆较为古老，也较长些，可演唱十几小时。据南疆民间艺人吐尔地阿訇谈：它已相传七百余年，节奏相当丰富，旋律也非常优美。北疆木卡姆则近代些，也较短小，可演唱五小时，听起来比较精练、集中。据北疆民间艺人肉孜弹布尔谈：北疆木卡姆是70年前由穆哈买毛拉从喀什带到伊犁。在此以前，伊犁虽然也有木卡姆，但都是片断而不完整的，仅有的几个也是极古典的，即没有经过改变发展。到1934年，木卡姆被搬上舞台，并以歌剧形式出现后，北疆木卡姆便逐渐吸收了民间部分新的、较流行的曲子（如《天山美丽山》南疆木卡姆中就没有）编入了木卡姆。据我们推想，北疆木卡姆的这种改变或发展，是根据一般群众的喜爱而改变或发展的。以两种木卡姆稍作比较亦可看出此点：南疆木卡姆中最复杂的第一部分，也是一般群众较难接受的一部分，在北疆木卡姆中仅仅只占四分钟，很明显这是被压缩过的。不过我认为这两种木卡姆均各有所长：北疆比较短小，同时更接近一般群众，而南疆则是更丰富更古典些，它保存了原来木卡姆的面貌，就是说，更有历史价值些。所以说我们如果要进行搜集工作，必须两种都要而不能偏废。

搜集工作第一次会议

像这样一个巨大的工作（程），如果只用一两个人去做，那是比较难以胜任的，所以我们集中了当时在迪化所能集中到的人力，计有中央文化部刘炽同志、新疆军区文化部丁辛同志、迪化文教委员会文艺处万桐书同志、翻译克里睦同志、整理材料的连筱梅同志、抄词的阿不都里木和阿依木江两同志、我和万一同志等九人，连同民间艺人共十三位同志，于8月7日由新疆军区文化部马部长召集了第一次会议，首先由马部长讲话，他说：“十二木卡姆是我们祖国人民文化的宝贵遗产；我们一定要下决心把它记下来……”我们都相继发了言，大意即：“四位民间艺人就是我们的老师，我们一定好好学习，希望老师们耐心教导我们，把祖国的优秀遗产记录下来……”随即赠送民间艺人每人一枚毛主席纪念章，他们非常感动。刚七十余岁的老民间艺人土尔地阿訇说：“我已经七十多岁了，我要是死了吗，这东西（按指木卡姆）也死了。现在可好啦，毛主席派人来学。我们一定好好地教给你们……”老艺人的儿子说：“我常想，我父亲这么大年纪了，要是他老了，这东西不是就失传了吗？现在可好，这是全国人民的幸运，也是我的幸运，我非常感激……”北疆民间艺人肉孜弹布尔、阿不都瓦里都相继讲了话，会议到此结束。十二木卡姆的搜集工作也从此庄严地开始了。

我们在工作中除记谱抄词、谈材料外，并于8月12日开始进行录音。截至9月4日，北疆曲谱已由丁辛等同志大体记出，词已全部译完；南疆木卡姆因较为复杂，现仅（已）全部录音交西北

文化部音乐科负责继续记录，词仍在新疆继续翻译。

南北疆民间艺人及木卡姆分段简单介绍

南疆木卡姆由叶城老民间艺人土尔地阿訇演唱，欧修阿訇伴唱。土尔地阿訇今年已经七十多岁了，欧修是他的小儿子。他们是祖传的民间乐人，从他父亲到他儿子，都是以演奏十二木卡姆谋生，他十二岁时便跟着父亲学乐器。据他谈，他学十二木卡姆也是吃了相当多的苦头才学会的。就是说，他是自幼苦学，才学到十二木卡姆。

南疆十二木卡姆的每个木卡姆，均分三大部分，一般第一部分需演唱一小时，二、三部分一小时，有的则更长些，有的则较短，共计十九小时。

第一部分共包括八九首曲子，第一首叫太嗳哉(即主题的意思)，其他几首均是根据太嗳哉发展出来的。所以我们在取得民间艺人同意后，把第一部分统称为太嗳哉。

太嗳哉的节奏比较复杂，第一曲和汉族地方戏中的散板相似，一般不轻易演唱，如第一木卡姆太嗳哉中的一种节奏。

i i66i23 | 32i66i63 | 56533561 | i6533532 |

12353235 | 53350 ‖

手鼓是这样反复地打着，我们暂将它定为十三拍子，其他五拍子、七拍子、混合拍子则更常见。所以在过去，太嗳哉常演唱给大毛拉、阿訇等贵族们听，和一般群众还是稍稍有这么一点距离。

第二部分：达斯坦。有第一达斯坦、第二达斯坦、第三、第四……等。达斯坦与达斯坦之间均有一个马儿咕鲁(即间奏曲)。达斯坦在民间较为流行，它的节奏比较明快，旋律也较优美，民间常采用其中一些作为舞曲。

第三部分：木西莱普。也包括第一、第二、第三……等。一般比较热烈、优美，在民间也较流行。据民间艺人谈：木西莱普是当时一些有智慧的人即兴作成的抒情诗。

北疆木卡姆由伊犁民间艺人肉孜弹布尔演唱，阿不都瓦里伴唱。肉孜弹布尔今年52岁，他父亲是喀什人，但他却一直是在苏联(当时仍称俄国)阿拉木图长大，1918年由苏联迁回伊犁。他的家里虽然经营小生意，但肉孜却一直喜爱着音乐，他从12岁便开始学习弹布尔(维族一种弹弦乐器)，16岁便进行专门学习，并从穆哈买毛拉那里学会了十二木卡姆。

北疆的十二木卡姆，基本上和南疆木卡姆组织相仿，不过它每个木卡姆的分段更清楚些罢了。北疆每个木卡姆仍分为三大段，第一段叫木卡姆(即曲子)，包括六段、七段、八段不等，一般均在四分钟左右，演唱此段不用手鼓，不用伴唱，节奏类似散板。

第二部分、第三部分与南疆相同。

南北疆木卡姆中，有几个是没有达斯坦或没有木西莱普的，就是说：有几个木卡姆仅包括两个部分，据民间艺人说：木卡姆本来便没有，而非后人删去。

功用及价值的一点劣见

据传说：十二木卡姆与唐代十二大曲尚有一些关系，不过现在还无确切的材料证明。如果真有其事，那么十二木卡姆的搜集工作将对我国的音乐史有着重大的参考价值。这些或许是放空炮，不过我觉得，至少十二木卡姆中那些丰富的节奏和部分美丽的旋律，对我们一般的音乐创作，还是有教益的，尤其是将来对新疆维吾尔族新型歌舞剧音乐的创立，会有更大的价值。

笔者最后的几句话：

这次我从新疆工作回来后，文化部让我写一篇关于十二木卡姆的介绍文章，本来我是没有这个勇气的，因为我所掌握的材料，仅仅是一些传说，张说一个样，李说又是一个样，尤其要把它写成文字东西，实在是太难了。同时，写十二木卡姆的介绍，必须要牵连到维族的历史，然而维族的历史，连维族的好多学者，也都是正待研究的问题，而我仅仅一知半解，怎敢下笔呢？不过为了大家研究，并将我们此次工作做一简单介绍，我便大胆



新疆木卡姆艺术团演员与国外同行交流

地写了出来，仅供大家参考

一九五一年九月

（摘自《中国音乐》1987年第1期）

改革开放以来，维吾尔木卡姆艺术的抢救、保护和弘扬工作全面展开并进入了一个全新阶段。1978年，新疆歌剧团建制内专设了一个“木卡姆研究组”，恢复了对《十二木卡姆》歌词曲谱的整理工作；1982年，自治区文化厅成立专门的“木卡姆研究室”，进一步开展对木卡姆艺术的搜集、整理和研究工作；1989年，自治区成立了“新疆木卡姆艺术团”，使木卡姆艺术的传承、研究、表演、发展有了组织、队伍和物质上的保障。十几年来，“新疆木卡姆艺术团”先后出访了英国、巴基斯坦、德国、瑞士、荷兰、比利时、伊朗、苏丹、毛里塔尼亚、摩洛哥、突尼斯、日本、韩国、印度尼西亚等国家及台湾、香港地区，所到之处以精湛的艺术表演赢得各国人民的欢迎。

新疆木卡姆艺术团出访阿联酋等海湾三国时交流木卡姆演唱方法



第四节 文化传统的独特性评估

Section 4 Evaluation of unique characteristics of cultural tradition


吐尔地阿訇传授十二木卡姆(新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护研究中心提供)

一、多样性

1.种类多样：除维吾尔木卡姆的主要代表《十二木卡姆》之外，还流传着《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》。它们在体裁上虽然没有《十二木卡姆》那么长大复杂，流传地域相对狭小，但都各具地方特色，共同构成多元一体的维吾尔木卡姆艺术。

2.内容多样：唱词中既有民间歌谣，也有古典文人诗作。包括哲人箴言、先知告诫、民间故事、地方传说，对美好爱情的追求，对生活艰辛、命运多蹇的感叹，以及各类乡间俚语、市井俗言。

3.表演形式多样：有歌（包括叙咏歌、叙事歌）、有舞（群众性自娱舞，单、双人或集体表演舞）、有乐（器乐独奏、重奏、齐奏）。常由单人、双人或以小规模的组合表演其中的片段，也可以整套在大型晚会表演。

4.音乐形态多样：五度相生律、纯律、四分中立音律并存；五声、六声、七声、八声、九声调式及含四分中立音的特殊调式同在，多声形态极为丰富（主要指多郎木卡姆音乐）；2/4、3/4、4/4等常规节拍，5/8、6/8、6/4、7/8、7/4、9/8等复合节拍，在各种类型的木卡姆中普遍采用；曲体结构复杂多样。

5.舞蹈风格多样：虽然以群众性自娱舞蹈为


伊犁木卡姆乐队



主，但随着音乐节拍、节奏的快慢缓急，舞蹈风格也有所改变。例如《十二木卡姆》每套中的“朱拉”、“赛乃姆”段落，常采用4/4或2/4节拍，曲调优美、抒情，舞蹈动作端庄、稳健；“穷赛勒克”和“第一、第二麦西莱甫”段落，常采用5/8或7/8节拍，适宜粗犷、有力的“萨玛舞”；“第三、第四麦西莱甫”的音乐欢快、热烈，舞蹈也进入跳跃和旋转的高潮。《多郎木卡姆》“色利尔玛”中的旋转比赛，《吐鲁番木卡姆》中“纳孜尔孔”段落的模拟舞和竞技舞，《哈密木卡姆》中的动物模拟舞等，更具鲜明个性。

6.乐器组合多样：南部新疆和北部新疆流传的《十二木卡姆》及《多郎木卡姆》使用的乐器有所差异，在不同的文化空间可见到不同的乐器组合形式（详见下页附表：维吾尔木卡姆主要沿用乐器一览表）。新疆维吾尔自治区和各地区的专业文工团体，使用的伴奏乐器多达16种。吹管组：乃依、巴拉满、苏乃依；拉弦组：萨它尔、艾捷克、胡西它尔；拨弦组：都它尔、热瓦甫（含



多郎木卡姆



麦西莱甫





维吾尔木卡姆主要沿用乐器一览表

木卡姆名称	流行地区	沿用乐器				备注
		弓弦乐器	拨弦乐器	吹奏乐器	击节乐器	
十二木卡姆	喀什地区	萨它尔	卡龙 热瓦莆 弹布尔	乃依	达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
	和田地区	萨它尔	卡龙 弹布尔	巴拉满	达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
	阿克苏地区	萨它尔	弹布尔 都它尔		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
	伊犁地区	斯克里泼卡	弹布尔 都它尔		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
多郎木卡姆	“多郎地区”	多郎艾捷克	卡龙 多郎热瓦莆		达普	
吐鲁番木卡姆	吐鲁番地区	萨它尔	弹布尔 都它尔		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
哈密木卡姆	哈密地区	哈密艾捷克(胡胡子)	哈密热瓦莆		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲



吐鲁番木卡姆

喀什热瓦甫和改良热瓦甫）、弹布尔；打击组：达普、纳格拉、嗒希、库修克、萨帕依、铃鼓。这些乐器除维吾尔人自己创造的之外，也有一些属于采纳外来文化者，表现出世界各古代文明对当代维吾尔族音乐文化的影响。

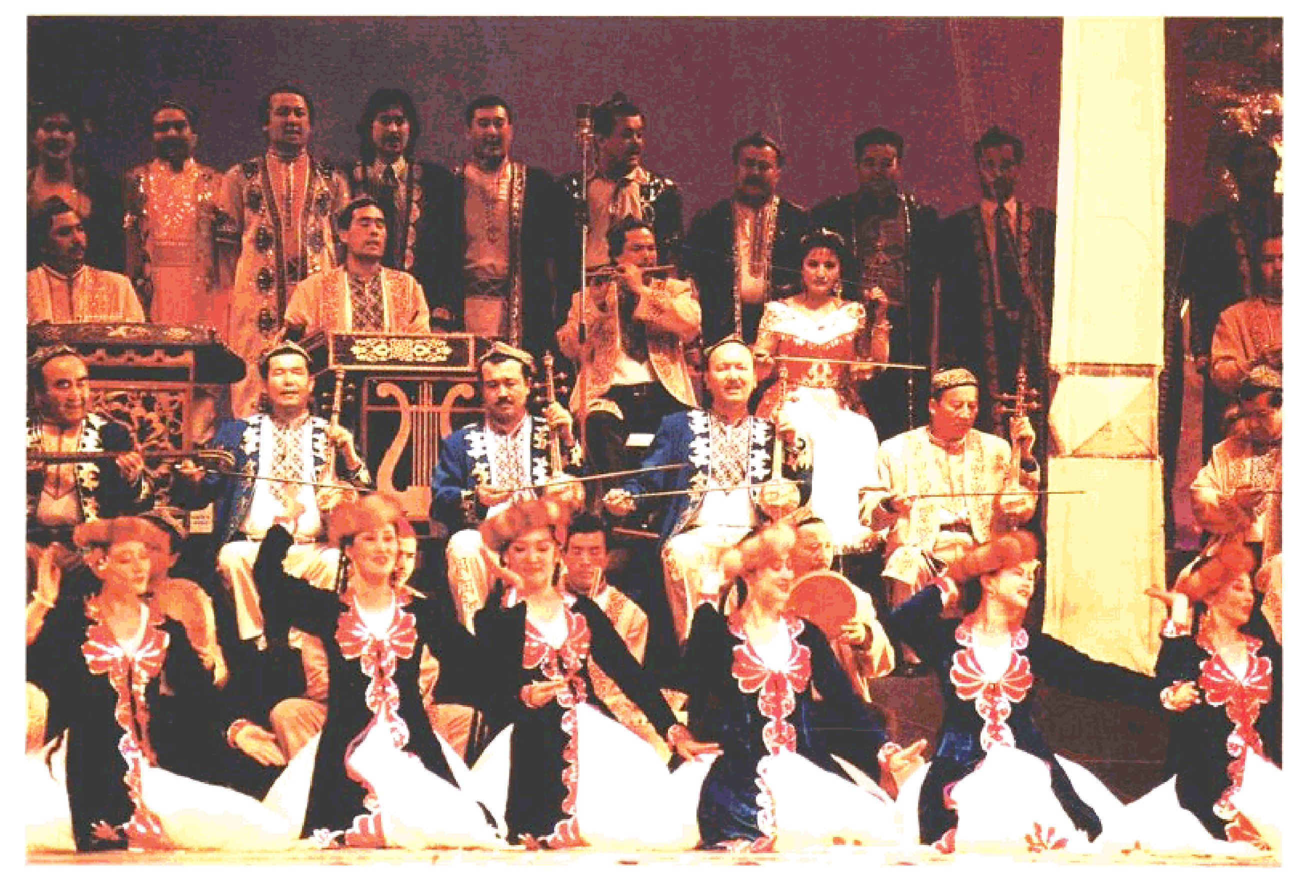
二、综合性

1.体裁的综合性：集歌、舞、乐于一体。

2.风格的综合性：维吾尔族由西域的各古代民族融合而形成，其音乐文化基因复杂多样，加之古代西域是“丝绸之路”的枢纽，长期处于东西方音乐文化的影响之中，故新疆维吾尔木卡姆传递



民间鹤舞
(模拟舞)



新疆木卡姆艺术团演出剧照(琼乃额曼部分)



吐鲁番阿斯塔那第336号墓戏弄俑





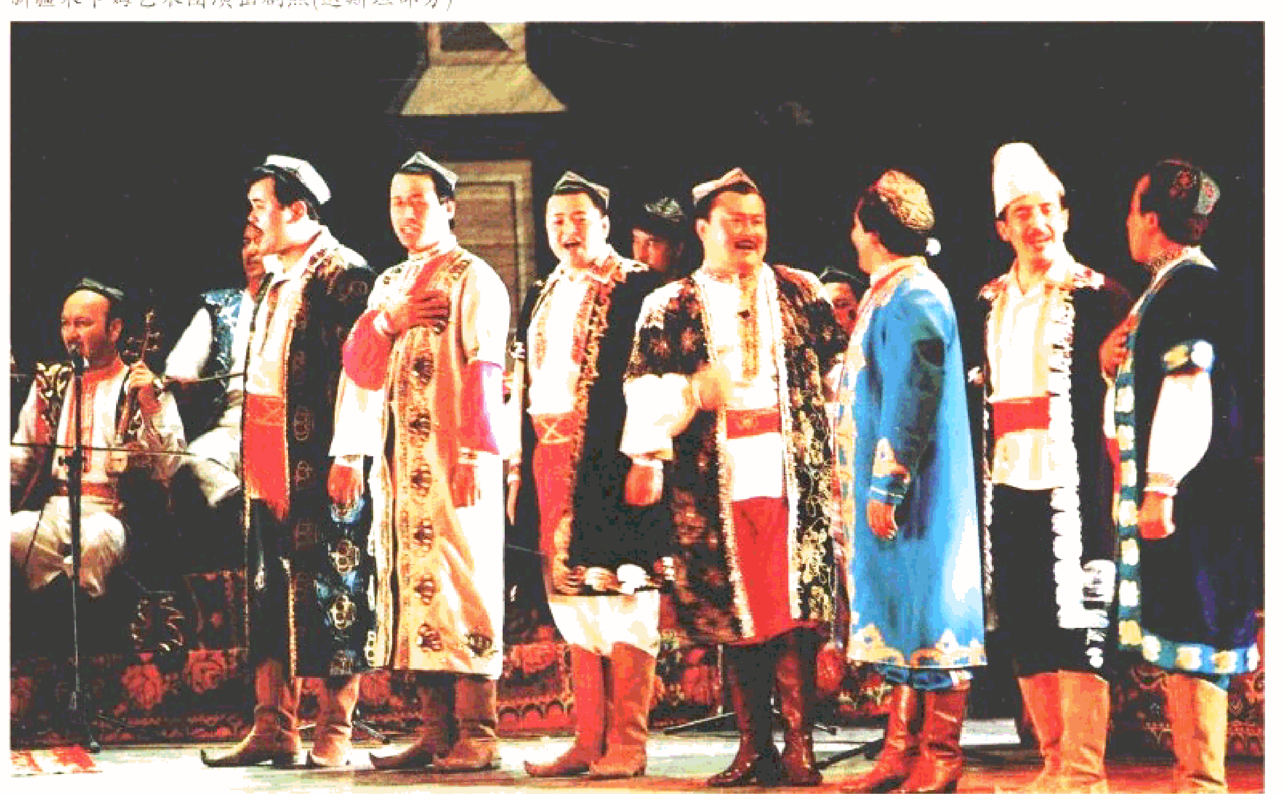
新疆木卡姆艺术团演出剧照(朱拉部分)

和包容着各种不同的文化信息。

三、完整性

维吾尔木卡姆中的大部分有着相对规范的结构、曲式，各套中的调式、旋律、节拍节奏、速度，各有一定之规。这种规范以《十二木卡姆》为代表。它篇幅庞大，结构繁杂，每一部分都有专门术

新疆木卡姆艺术团演出剧照(达斯坦部分)



盘子舞



儿童学唱木卡姆



语。这些出自宫廷乐工、民间艺人的书面术语和口碑乐语，凝结着专业音乐家们在艺术加工过程中的理性分类和谨慎雕琢。无需仔细分析，人们就能够在数小时的演唱（奏）过程中，感受到那种只有经过漫长的历史积淀才具备庞大曲体的结构力量。

四、即兴性

维吾尔木卡姆民间艺人以“口传心授”为主要传承方式。《十二木卡姆》、《多郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《北疆木卡姆》，在遵循传统的“结构模式”和“调式、旋律型模式”的同时，在选用歌词、段落反复、伴奏手法、旋律装饰等方面，都有大量的即兴创造，从而达到继承传统和个人创造之间的最佳结合。这种不断融入个人创造才华和集体智慧的传承方式，犹如来自生活源头的活水，浇灌着维吾尔木卡姆艺术，使其生生不息、鲜活永存。《哈密木卡姆》的结构和调式、旋律型模式更为松散，即兴的成分更多，更具灵活性。那里的民间艺人，在此起彼伏的唱和中，相互启发，不断涌现出新的创造。

五、民众性

木卡姆是维吾尔人民生活中不可或缺的精神食粮。大街小巷、茶馆饭店、村镇集市、驴车上、驼队中、篝火边、家庭聚会上都飘荡着木卡姆的旋律。

《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》、《北疆木卡姆》在民间广泛流传，以其音乐为素材改编的维吾尔剧《艾里甫与赛乃姆》等，亦在现代舞台上受到观众的普遍欢迎。

（注：此节摘录于《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书，略有删减）


伊犁木卡姆



第五节 文化形式延续的必要性评估

Section 5 Necessity evaluation of continued existences of cultural forms

每个国家和民族都有自己根本的文化价值精神，都有被称之为国魂、民族之魂的精神存在。印度的“梵”文化精神，西方国家和民族的基督教精神，以及阿拉伯国家和民族的伊斯兰教文化精神等等，就是不同国家的民族的魂。所谓魂，就是整个国家、民族的群体哲学、群体思想，就是把整个国家、民族维系在一起的根本文化价值精神。它是不同国家、民族在长期的群体参与和历史的发展过程中形成的整个群体的根本哲学思想和文化精神。它构成不同国家、民族的思维方式、行为方式，构成他们共同的文化心理结构和根本的价值观念，也构成他们的认同心理、归属心理、性格特征及价值取向等等。

维吾尔木卡姆艺术以绿洲农耕经济为基础，是这一文化类型的典型代表，也是本民族现存文化传统最重要的组成部分。千百年来，维吾尔木卡姆始终讴歌着自己民族的魂。那么，什么是维吾尔族的民族之魂呢？人的精神，人的心理构成是历史的、具体的，它常常外化、凝聚积淀成一种具有稳定性的“结构成果”而保存下来。天山南北广为流传的维吾尔木卡姆，直接反映了维吾尔民族的乐魂及民族魂；木卡姆讲述着民族的伦理道德，启迪着民族智慧的力量；木卡姆演唱着民族的起源、迁徙历史，向往着美好的幸福生活，追求自由的爱情生活，歌颂着部族的英雄人物；木卡姆歌颂着真主，鞭挞着人类的丑恶；木卡姆净化着人们的灵魂，提升着民族的精神境界。从古至今，维吾尔木卡姆就这样传唱（奏）下来，世世代代熏陶着维吾尔族人民。


呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻局部





骆驼舞(模拟舞)

迷恋木卡姆的人别无奢望，

木卡姆令君神往，

先辈的功德为你襄助，

攀登险峰给你胆魄、力量

（赛福鼎·艾则孜《木卡姆——令人心驰神往的艺术》）

这是维吾尔族人民心灵的倾诉，是从木卡姆乐舞中感悟、体会到的民族魂，那就是追求真、善、美，鞭挞邪恶丑陋，吸取战胜一切艰难困苦的内在精神力量。

一个民族是不能离开它的价值本体和源头的，离开了，不仅灵魂无处安顿，而且价值精神的来源也就枯竭了。一个无价值本体和源头的国家民族，灵魂无处安顿，精神无处寄托，只是迷恋于浅薄的物质利益的争斗，怎能称得上一个有前途的民族，一个伟大的民族呢？离开自己的文化，特别是那些支配自己信仰与信念的文化，精神上该是多么痛苦呀！文化的绵延即是生命的绵延，文化精神即是民族的生命精神，文化价值体系即民族的生命体系，是它的根之所在、命之所系、灵魂之所在。

王光祈在《中国音乐史》(中华书局，1934年版)一书中有精辟的论述。他说："国人饱受物质主义影响，多以科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使民族精神为之团结。因民族团结一事，非片面的理智发达，或片面的物质丰满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导。尤其是先民文化遗产，最能引起'民族自觉'之心。"这里说得很清楚，片面追求物质文明而忽视精神文明是不对的，因为物质文明不能代替精神文明。同时，特别指出先民文化遗产延续的重要性。即在当代，优秀的民族传统文化更应该加以保存、阐扬和传承，使之成为现代化进程中的内在资源和动力。

联合国教科文组织前任总干事马约尔在《文化遗产与合作》的前言中说："保护与传扬这些有历史性的见证，无论是有形文化遗产还是无形



艾迪莱丝作坊

文化遗产，我们的目的是唤醒人们的记忆。——因为没有记忆就没有创造，这也是我们对未来一代所肩负的责任。”不在自己传统文化基础上建设和发展民族的现代文化是行不通的。《联合国教科文组织发展纲领》中就有这样的提法：“记忆对创造力来说是极端重要的，对个人和民族都极为重要。各民族在他们的遗产中发展了自然和文化的遗产，有形和无形的遗产，这是找到他们自身的灵感源泉的钥匙。”

在维吾尔木卡姆中，既能见到中国中原音乐和漠北草原音乐的因素，也能见到中亚、南亚、西亚、北非等国家和地区音乐的影响，是融合东西方“丝绸之路音乐文化”的独特见证，也是多元一体中华文化中的瑰宝。维吾尔木卡姆沿用的乐器，就是上述论点的最好证明。以哈密艾捷克为例，它又被称为“胡胡子”，形状与中原地区的二胡、四胡等弓弦乐器几乎一样，但又配置了维吾尔族传统音乐文化中融会中原与西域乃至中亚、西亚、南亚、北非音乐文化的特质。

（摘自《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书）

文化的多元化、多样性是创造力发展的源泉，假如各个民族从今以后要走文化一元化的发展道路，可以预言这只能是死路一条。民族文化的多元性之于人类社会的发展恰如物种的多样性之于地球环境发展一样，越是趋同，越将走向末路。古人有言“和而不同，同则不继”，就是这个道理。

木卡姆是维吾尔民族生活的历史遗

土陶艺作坊



吐鲁番阿斯塔那第336号墓狮舞俑



存，也是现实生活中不可缺少的精神食粮，在本民族发展的历史长河中发挥着重要的作用。木卡姆蕴涵着民族认同、民族信仰、民族道德、民族自信等等，是民族聚合的最重要的精神内核，它是本民族赖以生存和发展的精神力量。从历史的进程来看，凡是独立于民族之林的各个民族，必然有其独特的文化支撑这个民族的生存和发展。文化可以说是一个民族的“身份证”，人们借此才会有归属感。

当前，经济全球化已成为不可逆转的时代潮流，各国、各民族间的经济联


编织地毯

克孜尔第77窟击鼓图局部


系相互依存日益密切，文化交流不断加深，传统民族文化的发展呈现出新的趋势，面临着新的课题。现代社会交通和通讯手段高度发达，任何一种文化独立地封闭生存发展已成为不可能。由于声像、电子产品的推广，尤其是全球互联网的建立，发达国家可以把自己的文化传播到世界的每一个角落，发达国家的社会文化时尚，不论其优劣良莠，将会被世界各地的不少人所熟知、羡慕并竞相模仿，而古老的风俗、传统的生活习惯、淳朴的生活方式、社会理想等民族文化被同化、瓦解，文化的差异性正在消失，取而代之的是文化的一体化、全球化。如果没有文化的多样性，世界各地区、各民族的人们还有什么重要的差别呢？在经济全球化这个大背景下，我们更要强调文化的差异性，决不能丧失了本民族的文化传统。传承和发展维吾尔木卡姆艺术，既是维吾尔族群众精神生活的需要，也是我们对人类社会发展所做的贡献。



第三章
CHAPTER Ⅲ

濒危报告
REPORT OF ENDANGERED CULTURAL FORMS

第一节　文化形式濒危的现状与危机

Section 1 Present situation and crisis of endangered cultural forms



老艺人吾买尔阿訇

《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》各属不同地域，当地的自然环境、社会环境、人文背景、经济发展状况不同，木卡姆的传承、传播也有所差异，但总的情况是渐趋衰落，濒临失传的边缘。其濒危状态反映在如下几个方面。

一、"人在艺存，人亡艺失"

我们知道，民族民间文化主要是以口头和非物质文化形态存在的，"口传心授"在人类乐舞艺术发展的早期阶段普遍存在于各民族的传承活动中。这一时期的乐舞传承方式主要以人及传人作为传承、传播乐舞的载体，是建立在血缘、地缘、社缘的宗亲基础之上的。

自古以来，维吾尔族人民就特别注重传统乐舞的社会教化功能，他们以歌、舞、诗作为美学与伦理学的传播媒体，从而凝聚、团结民众。那些活跃在城乡的民间艺人就是以"口传心授、师徒相承"的方法世世代代传播着自己民族的传统乐舞。他们得到本民族的崇敬，被称之为"木卡姆其"、"达斯坦其"等等。

传承人的多寡取决于这一艺术门类的存活程度。据普查统计，20世纪90年代以来，能够准确完整地演唱《十二木卡姆》的知名艺人已经不复存在；能够完整演唱《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》的艺人寥寥无几且年事已高。在全疆范围内，被真正称为"木卡姆其"的民间艺人相继谢世，直接危及木卡姆传承的延续性。

二、"曲目失传，后继乏人"

当维吾尔族传统音乐经过一个漫长的"口传心授"的传承过程之后，近现代进入了"有谱传承"的阶段。从20世纪下半叶以后，这一传承方式得到有力的推广。维吾尔木卡姆也从"无谱"传承向"有谱"传承演变。伴随而来的便是以乐谱反映木卡姆的大量学术问题、理论问题、学科交叉问题、"正宗"与"非正宗"的问题，"传"与"变"的问题等等。纵然"争鸣不止，问题如山"，但木卡姆艺人却在相继谢世，传播范围逐年萎缩，随之而来的便是部分曲目或整套木卡姆的失传。以先后出版的《十二木卡姆》三个版本为例：第一个版本由新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组记谱整理，1960年由音乐


吐尔逊·司马义传授木卡姆







吐鲁番木卡姆学员的表演

出版社和民族出版社联合出版；第二个版本由新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和新疆维吾尔自治区文化厅编，1993年12月由新疆人民出版社出版；第三个版本是由新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会和新疆维吾尔自治区古典文学研究会编，1997年2月由中国大百科全书出版社出版。从三个出版《十二木卡姆》的不同版本，我们可以看到从20世纪中期到世纪末的四十多年间，新疆各族音乐家在收集、整理民族传统音乐方面所作出的贡献，以及此项工作在不同时期所取得的进展，但有些问题尚待考究。从民族音乐学的角度审视发现第二种版本的不足之处："本书中文字概述部分欠缺了有关补充、增订的75首曲目的详尽资料，在此版本中的320首乐曲中，哪些乐曲是此次增加的？为何增加？增添的75首曲目来源如何？是直接采自民间乐曲，还是由作曲家创作的乐曲？如是采自其他体裁的民间音乐，其准确的出处如何？曲名如何？……最近笔者曾耳闻有些海外学者对《维吾尔十二木卡姆》三个版本的评价，他们认为第二、第三种版本的学术价值远不如第一版本，因为第一版本在研究维吾尔木卡姆音乐时只使用民间艺人演唱、演奏的原始材料，是民族音乐学家田野工作的成果，而第二、三种版本是由专业演员演唱、演奏的音乐，不是采自于民间音乐生活，不具有真正传统音乐的性质；理由之二是第二、第三版本在原套曲中增添了不少新曲目，又未加详尽说明。这些新加曲目并非来自民间传承。"（田联韬著：《从〈维吾尔十二木卡姆〉的三个版本看新疆的民族音乐记谱整理工作》，《人民音乐》2002年6期）对以上这些问题应该详尽说明，这对我们收集、保存木卡姆是非常必要的。同时，也反映出真正的"木卡姆其"一旦离开人世，木卡姆的完整性、曲目的原创性将大打折扣。

在新疆，演唱（奏）、学唱（奏）木卡姆的艺人越来越少，“特别是《十二木卡姆》每套中的核心部分‘琼乃额曼’，因其篇幅长大，结构复杂，部分唱词采用今人难以通晓的察合台语，较难传习。所以，能完整演唱‘琼乃额曼’部分的艺人，现已难以寻觅。以维吾尔木卡姆艺人相对集中的喀什地区为例，吐尔地阿訇、卡司木阿訇、乌买尔阿訇等一批能完整演唱《十二木卡姆》的‘木卡姆其’，先后在20世纪50至80年代谢世。20世纪80年代间涌现出哈力克阿吉、米吉提·巴克等几位能演唱几套木卡姆中‘琼乃额曼’乐曲的接班人。至2004年，哈力克阿吉英年早逝，米吉提·巴克也因病半身不遂，无法操弓奏琴。现在，喀什地区只能找到一些达斯坦其乃额曼其（或阿克希克），而能够演唱‘琼乃额曼’的木卡姆其，却如凤毛麟角。

“1980年后，新疆维吾尔自治区相继成立了‘木卡姆学唱组’、‘新疆木卡姆艺术团’和‘新疆艺术学院木卡姆传习班’，一批专业的文艺工作者开始学唱《十二木卡姆》。但因为现代社会普遍采用‘文本传承’方式，唱词又经过多次变化、修改，能够准确完整地演唱《十二木卡姆》的人物，尚未出现。”

（摘自《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》申报书）

第二节　文化形式濒危的原因

Section 2 Reasons of endangered cultural forms

传承了千百年的维吾尔木卡姆艺术，为什么在现今处于“失语”、“失忆”的境地？原因是多方面的，但根本原因由以下两个方面所造成。

一、文化生态环境的变异

当今世界科学技术飞速发展，层出不穷的科技成果不断涌现，特别是电子计算机、电视、多媒体、信息高速公路快速发展及普及，使全世界成了一个地球村。新疆的大漠草原、河流高山已不再是影响文化传播的主要屏障。即使地处偏远的地区，也可以通过现代传媒及时获得来自外界的鲜活资讯。在经济发展、社会进步的同时，本地域以外各种文化艺术正通过多种传播渠道和资讯形式，以前所未有的速度和



专业人员在民间采风学习

规模向天山南北覆盖。外来的资讯引导着人们逐渐脱离了原有的生活轨迹，本土的社会环境、文化土壤每时每刻都在发生变化。我们知道，民族传统文化一般都处于自我封闭、纵向隶属、惯性思维的状态下发展演化着。究其主要原因，与生活在新疆的各少数民族逐水草而居的游牧生活或"日出而作，日落而息"的农耕生产有着密切的关联。在当今民族传统乐舞赖以生存的社会物质文化背景发生巨变的情况下，又受到了表现开放、横向联系、大改大变、广博知识、经济目标、重视时效等新时代和新精神的现代乐舞的冲击。尽管社会对木卡姆艺术保护意义的认识在不断深化，但实际情况是既不可能因遗产保护而阻滞现代文明的渗透，也不可能固守传统文化而远离现代文明。在现代文明所产生的冲击力面前谈论抢救与保护，往往会产生一种无能为力的感觉，有时甚至十分尴尬。

二、传承关系的演变

维吾尔族传统音乐一直是以"口传心授"



传授木卡姆理论知识 伊明尼亚孜(左)



专业演员向民间艺人学习木卡姆



的方式传承的，继之后来音乐专业人员的介入又出现了以“半口授半定谱”的传承方式。随着民族文化教育的蓬勃发展，民族文化素质的全面提高，文化传播和继承的主体场所——学校便成为传统乐舞艺术传承的主要渠道。与此同时，维吾尔族传统音乐的传承方式也发生了根本性的变更，各个传播领域以“完全定谱”的传承形式在逐步形成。大家都知道，学院毕业的艺术人才基本上掌握的是以欧洲乐舞理论为基础的专业技能，曾经在一定程度上推动了新疆乐舞专业化的发展，但是也产生了很大的负面效应。主要表现在：在乐舞理论方面，以欧洲乐舞理论为普遍真理，不注重本民族传统的乐舞艺术理论的研究和运用；在乐舞编创方面，套用欧洲乐舞体裁形式或以其基础理论为指导；在价值取向方面，重视向西方学习专业技能，轻视新疆传统乐舞技能的科学水准。例如，新疆的一所大学请木卡姆专家去作专题报告，当他向学生提出几个木卡姆基本常识的问题时竟然没有几个人能回答上。面对这些能歌善舞、正在接受高等教育的维吾尔族大学生——木卡姆故乡的后代，竟然对自己祖先千百

专业演员根据录音学唱木卡姆达吾提·马木提(右)



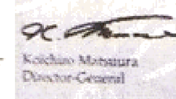
年创造的音乐珍品如此陌生，还有什么能比这种现状更加让人担忧和焦虑的？试想，如果学校培养的学生连“母语”（新疆各民族传统乐舞艺术及其理论）都讲不清楚，对自己民族的传统文化的优秀之所在毫无了解或知之不多，木卡姆的保护、木卡姆的传承能有希望吗？

第三节　文化形式濒危的结果

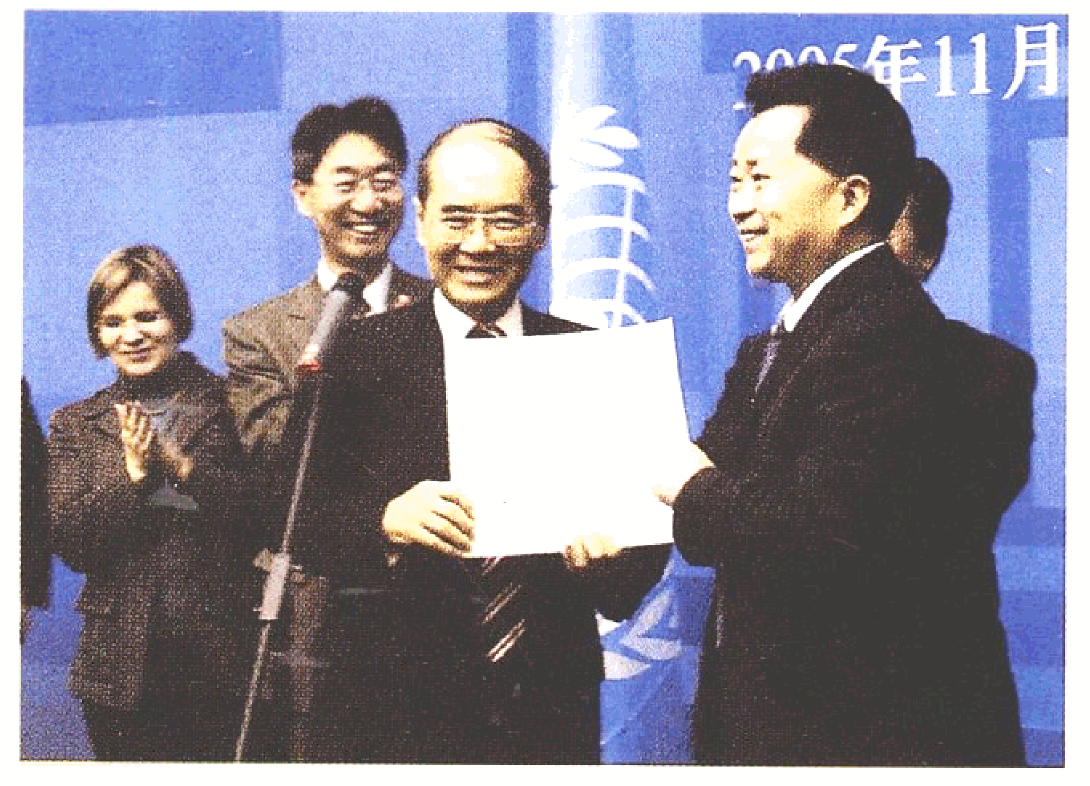
Section 3 Results of endangered cultural forms

2005年11月25日，联合国教科文组织宣布第三批“人类口头和非物质文化遗产代表作”名单，我国政府申报的《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》全票通过，成为“人类口头和非物质遗产代表作”。“我们现在所说的非物质文化遗产，就是过去所说的民族民间传统文化。我国的民族民间传统文化是整个中华民族在数千年的历史演进中共同创造的文明成果，体现了中华民族的传统价值观念和审美理想，凝聚着中华民族的深层文化基因，是维护我国文化身份和文化主权的基本依据。保护好我国各民族的非物质文化遗产，关系到我国文化血脉的传承、精神家园的维护、先进文化的建设，是全面继承和弘扬中华文化传统、坚定不移地维护人类文化的多样性、捍卫中华民族文化主权的客观需要，也是全面深入落实科学发展观、切实构建社会主义和谐社会、努力建设社会主义先进文化的重要体现。”（新疆维吾尔自治区文化厅副厅长韩子勇：《在自治区非物质文化遗产普查工作培训班上的讲话》）

大家知道，解放以前，维吾尔木卡姆艺术已经到了行将消失的境地，能比较完整演唱（奏）的老艺人非常少，是共产党领导的社会主义新新疆才使维吾尔木卡姆艺术得到抢救和保护。当时，王震同志、赛福鼎同志向党中央汇报，周恩来总理亲自指示国家文化部派专家来新疆，以万桐书、刘炽为代表的音乐家和新疆的各民族文化工作者一道，抢录下吐尔地阿訇等杰出民间艺人的实况录音，使维吾尔木卡姆这一千古绝唱得以永留人间。五十多年过去了，2005年国务院下发了42号文件《国务院关于加强文化遗产保护的通知》。通知中讲道：“党中央、国务院历来高度重视文化遗产保护工作，在全社会的共同努力下，我国文化遗产保护取得了明显的成效。与此同时，也应清醒地看到，当前我国文化遗产保护面临着许多问题，形势严峻，不容乐观。”这个严峻形势体现在哪里呢？“一方面，在经济全球化的趋势下，某些西方国家凭借其经济上的强势，极力在全世界推销它的思



中国新疆维吾尔木卡姆艺术证书



联合国教科文组织宣布中国新疆维吾尔木卡姆艺术和蒙古族长调民歌为“人类口头和非物质遗产代表作”证书颁发仪式

想文化，在文化上推行“单边主义”，搞“单一化”，对第三世界国家、包括我们国家的民族民间文化造成了巨大的冲击。从政治意义上说，对我国的文化安全构成了一定的威胁。另外一方面，随着我国工业化、城市化、现代化进程的加快，人们的生产生活方式正在改变。作为农耕社会产物的这



种民族民间传统文化，它的生存环境发生了急剧的变化。所以才出现了文件中说到的保护状况堪忧这种局面。一批有历史、文化价值的村落、村寨遭到了破坏，一些靠口传心授的文化遗产正在不断地消失，传承事业后继无人。许多独门绝技面临失传、消失的危险。大量珍贵的实物和资料遭到毁弃或流失境外。另外，对民族民间文化的认识，过去的传统思想认为它是不能登大雅之堂的东西，保护意识比较淡薄。因为随意滥用、过度开发，加剧了破坏的现象也时有发生。所以，正是在这种情况下，我们面临的这种严峻形势决定了我们的保护工作刻不容缓。孙家正部长曾经讲过，我国作为一个有五千年不间断文明史的古国，拥有丰富的非物质文化遗产。同时，作为一个发展中国家，现代化的进程，以及强势文化的冲击，使我国非物质文化遗产的保护和延续，处于一种脆弱的境地。所以，积极行动起来，保护非物质文化遗产，不仅是政治的需要，也是我国发展的必然要求。”（文化部社图司巡视员周小璞:《在国家级非物质文化遗产代表作申报工作培训班上的讲话》）

作为“人类口头和非物质文化遗产代表作”——维吾尔木卡姆艺术，如果不积极保护，任其自生自灭，民族文化精神如同断线的风筝随风飘落，如同大树“坏死”了根部躯干枯朽，如同乞求他人的精神养分维系自己的生命。



万桐书(左一)收集整理木卡姆





第四章
CHAPTER Ⅳ
保护、利用、发展之计划
PLAN OF PROTECTION, UTILIZATION AND DEVELOPMENT



第一节 保护的现状

Section 1 Present situation of protection

中华人民共和国成立之后，维吾尔木卡姆犹如枯木逢春，及时得到了阳光雨露的滋润。王震、赛福鼎等新疆党政负责人亲自布置了对维吾尔《十二木卡姆》的抢救、挖掘、整理出版工作。

1951年8月，著名木卡姆传人吐尔地阿訇、乌修尔阿訇（吐尔地阿訇之子）、肉孜弹布尔、阿不都瓦里等南北疆艺人被接到乌鲁木齐，在异常困难的条件下用钢丝录音机录下了全套《十二木卡姆》的南北疆不同流传版本，为之后的学唱、整理、研究留下了唯一的珍贵文本。1954年初至1955年底，吐尔地阿訇等木卡姆大师第二次被请到乌鲁木齐，再一次进行了录音，并由克里木霍加、阿不都克里木、阿依木江等人详细记录下所演唱的歌词，经过整理后被翻译成了汉文。1960年由万桐书、连筱梅、邓威等人克服重重困难记录下来的《十二木卡姆》曲谱由音乐出版社和民族出版社联合出版，这是第一个问世的维吾尔木卡姆文本。

20世纪50年代之后，维吾尔木卡姆片断一个个被搬上专业文艺舞台，受到各族人民的热烈欢迎。"金唢呐"阿不都古力还在北京中南海怀仁堂为毛主席、周总理等中央领导吹奏了《十二木卡姆》的片断，得到了高度赞扬。1965年为庆祝新疆维吾尔自治区成立十周年，在赛福鼎同志的直接领导下，以《十二木卡姆》中的第八套——《乌夏克木卡姆》为主要音乐素材编创的大型歌舞《人民公社好》引起轰动，充分展现了维吾尔木卡姆的艺术魅力。

1970年，根据周总理的指示，赛福鼎同志又布置和领导了移植维吾尔歌剧《红灯记》的工作，并明确指示主要人物的唱腔要以《十二木卡姆》为素材创作、改编，《木夏吾莱克木卡姆》、《且比巴亚特木卡姆》、《拉克木卡姆》的主题为塑造李玉

联合国教科文组织助理总干事布什纳基先生和自治区副主席库热西·买合苏提与新疆木卡姆艺术团演员合影留念



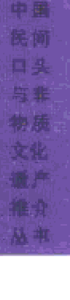


全国人大副委员长铁木尔·达瓦买提亲切接见新疆木卡姆艺术团演员

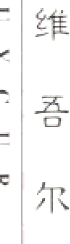


1997年3月新疆木卡姆艺术团向台湾地区乐团赠送木卡姆书籍









新疆木卡姆艺术团在香港演出

和、李奶奶、李铁梅的音乐形象提供了基础。

20世纪80年代，改革开放的春风为维吾尔木卡姆带来了无限生机。司马义·艾买提、铁木尔·达瓦买提、阿不来提·阿不都热西提等历届新疆领导对维吾尔木卡姆的挖掘、整理、出版工作都十分关心。“新疆歌剧团木卡姆研究小组”、“新疆艺术研究所木卡姆研究室”、“新疆木卡姆艺术团”、“新疆维吾尔自治区《十二木卡姆》研究学会”相继成立；《十二木卡姆》、《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》、《北疆木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》的音响和曲谱、唱词先后出版；被搬上舞台的“木卡姆交响音乐会”、“木卡姆专场晚会”引起了专家和社会的关注。

进入21世纪之后，在铁木尔·达瓦买提的关心下，又出版了《十二木卡姆》的CD、VCD、DVD光盘，并向国内外公开发行，中央电视台连续播出了53期有关维吾尔木卡姆的专题节目。新疆艺术学院开办了“维吾尔木卡姆传习班”，新疆师范大学音乐学院成立了“木卡姆研究中心”，还创建了以培养木卡姆研究人才为主要目标的音乐学硕士点。

2005年11月25日，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国教科文组织确定为第三批“人类口头和非物质文化遗产代表作”。在“申遗”的全部工作过程中，王乐泉、司马义·艾买提、阿不来提·阿不都热西提、铁木尔·达瓦买提、司马义·铁力瓦尔地、努尔·白克力、吴敦夫、李屹、库热西·

买合苏提等领导都给予了关心和支持。各位领导经常听取工作进展情况的报告，并及时给予明确指示，帮助解决工作协调、经费落实等难题。自治区人民政府还就“申报代表作”一事向国务院发出了请示函件。事实证明，没有文化部和自治区党委、自治区人民政府的领导和支持，这次“申遗”是绝对不可能成功的。

第二节 建议性保护规划

Section 2 Proposal plan of protection

一、制定相关的保护法规或条例

要尽快制定出与维吾尔木卡姆艺术相关的保护政策与法规。日本和韩国是最早注意到民族无形文化遗产重要价值的国家。日本于1950年颁布的《文化财保护法》就开始涉及由国家对无形文化遗产的保护责任。韩国也于上世纪60年代就颁布了有关无形文化遗产保护的法律条例，这些都是值得借鉴的成功经验。木卡姆艺术的保护和保存，必须唤起全民的自觉性和积极性，在此过程中，政府负有引导责任，要把保护工作纳入各级政府的日常工作。

二、全面普查，系统整理

开展普查，摸清家底，进行有针对性的抢救和保护，是把木卡姆艺术保护工作真正落到实处的第一步。新疆幅员辽阔，木卡姆类型众多，所以，普查工作要有周密计划，有专门的组织机

与国外学者讨论木卡姆艺术(右内一)阿不都拉吐曼、(右内到外)依布拉音·帕合尔丁，努尔买买提·沙依提，买买提明·买买提力，周菁葆



构、专职的业务人员来实施，在普查的基础上廓清构成木卡姆艺术学科的逻辑边际，编纂出该学科理论体系的框架文本。在开展普查工作时，除了应用文字记录以外，更多地要借助录音、摄影、摄像等现代科技手段，真实完整地记录整个表演过程和相关文化背景。

三、加强宣传，扩大影响

木卡姆艺术是维吾尔传统文化中不可分割的重要组成部分。与有形文化遗产一样，木卡姆艺术是认识和研究维吾尔民族历史、政治、经济、科学、文化艺术、宗教信仰、风俗习惯、科学技术等方面重要的资料，是宣传党的民族政策、振奋民族精神必不可少的财富，对于提高和增强民族自信心和自豪感，激发爱国爱民族热情都有不可替代的作用。

维吾尔木卡姆艺术现已成为世界人类口头和非物质文化遗产代表作，我们更应该主动谋求一切对外宣传的渠道。应该放宽限制，充分发扬丝路文化荟萃、交融的历史传统，将木卡姆艺术全方位、多形式地向国内外介绍。在全世界加强对维吾尔木卡姆艺术价值的宣传，让人们意识到它的价值、它所发挥的作用，从而共同担负起保护和传承的神圣职责。

四、建立木卡姆主要传承者的保护与培养机制

近几十年来，木卡姆的保护与保存工作中最为突出的问题是：“保存大于保护，文本留存多于传承者。”看起来，似乎保存了木卡姆，但并非在真正意义上做到“木卡姆来源于人民，必须回归于民众”。

所以应在调查研究的基础上，在全疆范围内建立木卡姆传承人命名机制。政府应加大资金的投入，扶持和支持木卡姆艺术的传承者并为他们解决生活上的实际困难，消除他们的后顾之忧，让他们悉心研究、创作、弘扬木卡姆艺术。同时，通过传、帮、带等手段，培养继承者、传承人，让木卡姆艺术鲜活地留存在人民群众之中。韩国无形文化的保护情况是：在那里，政府先后命名了许

学术研讨会（左一）依不拉音·帕尔哈提（左二）王正平（右二）周菁葆（右一）努尔买买提·沙依提



多无形文化财的重要传承者，如螺钿漆器匠李亨满为韩国重要无形文化财第10号，刺绣匠金泰子是韩国重要无形文化财第80号，针线匠权琦镐被命名为韩国重要无形文化财第89号，草藁匠韩顺子是汉城市无形文化财第16号等等。被命名的匠人或艺人，韩国政府每月给予一定的经济补偿，目的是让他们专心传承自己的技艺。我国云南率先于1999年在全省范围内命名了166名“云南省民族民间美术艺人”，2002年又命名了295名“云南省民族民间音乐、舞蹈、美术艺术艺人”。实践证明，这些措施的实施对无形文化遗产的保护是行之有效的。

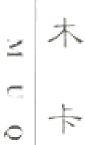
五、强化无形、有形文化遗产并重的观念

长期以来，对有形文化遗产的保存与保护，政府高度重视并且深入人心。然而，对无形文化遗产的保存与保护却始终处在可有可无、任其自生自灭的状态中。例如，不论是国际上的博物馆还是国内的博物馆，只把文物（即有形文化遗产）列入抢救、征集、宣传展示的范围，忽视了对无形文化遗产的宣传展示。实际上，博物馆不仅要抢救、保护、展示、研究文物，同时也要把无形文化遗产列为主要的工作范围。大家知道，有形文化遗产和无形文化遗产是不可分割的有机整体，特别是对民族文物来说，如果在博物馆展出的都是孤零零的、静态的实物，不对一些实物的流程、使用过程和环境加以展现，就很难起到展览的目的。同时，很多无形文化遗产又同样要依附于有形文化遗产而存在。如传统制陶工艺传承产生了很多陶器，演奏音乐时又要时常借助某些乐器等等。博物馆加强对无形文化的抢救和保护，有计划、分步骤地记录、拍摄一些木卡姆民间班社、传承人传承活动、人文背景材料以及乐器制作工艺和组织民间艺人进入博物馆或其他宣传场所进行演示等，必将会使“不会说话的文物说话，不会动的文物动起来”。同时，也为“口头”无形文化遗产营造了一个良好的宣传氛围。2004年，中国民族民间文艺集成志书编纂出版成果展就在中国国家博物馆展出，并组织了多民族生态歌舞演出。大会举办得鲜活生动、感染力极强，不仅起到了保护、宣传无形文化遗产的作用，而且充分展现了无形文化遗产和有形文化遗产不可分离的密切关系。

六、建立民族民间文化生态保护区

维吾尔木卡姆的流布区域、发祥地基本确认，建立县、乡级的民间文化生态保护区，有利于维护生态区域文化的环境。例如，云南省在详细摸底调查的基础上，选择了原生态文化保留较为完整的地区建立了“腾冲县和顺乡汉族文化生态村”、“景洪市巴卡基诺族文化生态村”、“石林县月湖彝族文化生态村”、“丘北县仙人洞彝族文化生态村”、“新平县南碱傣族生态村”五个民族文化生态村。因民族文化生态村实行的是原生地保护原则，并选择具有典型性的、民族文化传统保留较完整的自然村或是生态环境片区，进行整体的保护和建设，因而这种“活态”的民间文化保护形式，对辖区内无形文化遗产的保护起到了积极的作用。


哈萨克少女



第三节 保护、利用、发展的目标

Section 3 Target of protection, utilization and development

宣布"人类口头和非物质遗产代表作"是联合国教科文组织于1998年11月做出的决议，其目的在于奖励口头和非物质文化遗产的优秀代表作品。2001年，联合国教科文组织宣布第一批19项"人类口头和非物质文化遗产代表作"，中国政府申报的"昆曲"居于首位；2003年，联合国教科文组织宣布第二批28项"人类口头和非物质文化遗产代表作"，中国政府申报的"古琴艺术"名列其中。2005年，联合国教科文组织共宣布43项"人类口头和非物质文化遗产代表作"，中国政府申报的"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"因其所具有的特殊历史价值和社会文化价值，及其在相关群众、社会中所拥有的重大影响而被选中。

"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"申报工作是在国家文化部、新疆维吾尔自治区党委和人民政府的关心支持下，在自治区党委宣传部、自治区文化厅的直接领导下，由以新疆艺术研究所为主的各族艺术专家们共同完成的。这一项目能够在全国各省、区、市申报的14个重点候选项目中脱颖而出，被国务院确定为代表中国单独申报的唯一候选项目，体现了党中央、国务院对新疆，对中国西部，对中国各少数民族的关怀。维吾尔木卡姆艺术是维吾尔人及其先民们集体智慧的天才表现，也是中国、新疆各族人民乃至全人类的共同的文化财富。"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"的申报成功，实现了新疆申报世界文化遗产的零的突破。

"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"是流传在新疆各维吾尔聚居区的各种木卡姆的总称，以《十二木卡姆》为代表，包括《多郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》。木卡姆音乐现象分布在中亚、南亚、西亚、北非19个国家和地区，新疆处于这些国家和地区的最东端，和中国的中原文化及漠北文化有过更多的相互交流；得益于横贯欧亚的古代陆上交通大动脉——"丝绸之路"。维吾尔木卡姆作为东、西方乐舞文化交流的结晶，记录和印证了不同人群乐舞文化之间相互传播、撞击、

自治区人民政府召开庆祝《中国新疆维吾尔木卡姆艺术》成功申报"人类口头和非物质遗产代表作"座谈会





“新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护研究中心”揭牌仪式

研讨整理木卡姆

交融的历史。因此，"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"被人们赞誉为"华夏瑰宝"、"丝路明珠"。

目前，新疆已经兴起保护各民族非物质文化遗产的热潮。根据国家的统一要求，自治区成立了"新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护工程领导小组和专家委员会"，下发了《新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护管理办法》。自治区人大已将《新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护条例》列入明年的立法规划；文化行政部门接连举办了三期自治区非物质文化遗产普查骨干培训班，并向国家文化部报送了我区各民族的27项非物质文化遗产代表作项目，作为首批"国家非物质文化遗产代表作名录"的候选项目。2005年年底，国务院将颁布首批"国家非物质文化遗产代表作名录"，明年，自治区也将着手建立"自治区非物质文化遗产代表作名录"的工作，并相机展开"县级非物质文化遗产代表作名录"的建立工作。同时，"自治区非物质文化遗产保护研究中心"也将于近期正式挂牌。总之，按照国家的统一部署，新疆非物质文化遗产的保护工作，要以"保护为主，抢救第一，合理利用，传承发展"为工作方针，以"政府主导，社会参与，长远规划，分步实施，明确职责，形成合力"为工作原则，全面推动我区非物质文化遗产的保护事业。

申报只是手段，保护、抢救、合理利用、传承和发展"维吾尔木卡姆艺术"这一"中华瑰宝、丝路明珠"才是目的。大家要将成功申报的喜悦化作沉甸甸的历史责任，在党和政府的领导下，进一步做好"维吾尔木卡姆艺术"的保护工作，要以成功申报为契机，加强与联合国教科文组织的交流沟通，在中央和自治区的支持下，结合自治区编制"十一五规划"的时机，分解落实好《中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报书》中提出的"十年拯救保护计划"。要重点做好四个方面的工作：一是抓好"原生态传承"。对"维吾尔木卡姆艺术"的民间传承情况进行普查，摸清家底，命名一批"维吾尔木卡姆艺术之乡"和"维吾尔木卡姆艺术民间艺人"，各级党委、政府要为"维吾尔木卡姆艺术"的传承活动提供必要的扶持，在"维吾尔木卡姆艺术"比较集中和典型的地方，建立"维吾尔木卡姆保护传承中心"。二是抓好"专业传承"。文化行政部门要积极鼓励有条件的专业艺术表演团体将"维吾尔木卡姆艺术"在保持独特风貌不变的前提下，加工提炼，利用现代艺术手段，搬上文艺舞台，积极开展文化交流，扩大"维吾尔木卡姆艺术"在国内外的影响。三是做好"教育传承"。编写适用教材，在艺术类院系开设"维吾尔木卡姆艺术班"，招收一定数量的以"维吾尔木卡姆艺术"为研究方向的本科生、硕士生、博士生，加强研究工作，开展学术活动，形成一批保护、传承、研究"维吾尔木卡姆艺术"的高、精、尖人才队伍。四是利用现代数字信息手段，进行数字化信息的转化工作，筹建"中国新疆维吾尔木卡姆艺术数据库"、"中国新疆维吾尔木卡姆艺术网站"和"中国新疆维吾尔木卡姆艺术博物馆"。明年，与有关国际学术组织一道，重点做好举办"木卡姆国际学术讨论会"、"维吾尔木卡姆艺术工作成果展"、"新疆首届民间艺术节"和新疆木卡姆艺术团创作的《木卡姆的春天》赴法国联合国教科文组织总部的演出活动。**（摘自《庆祝"中国新疆维吾尔木卡姆艺术"成功申报"人类口头和非物质文化遗产代表作"新疆维吾尔自治区党委副书记、人民政府主席司马义·铁力瓦尔地的讲话》）**



维吾尔少女

第四节　保护、利用、发展之主体及其工作计划

Section 4 Theme of protection, utilization and development and its working plan

一、制定保护政策

2005年至2006年组织专家学者进行调查研究，将新疆维吾尔木卡姆艺术申报定为中国国家民族民间文化保护重点项目，由新疆维吾尔自治区政府针对民间维吾尔木卡姆艺术家的实际需要，制定相关保护政策，对维吾尔木卡姆班社及传承人给予保护与扶持。

2005年召开维吾尔木卡姆艺术保护政策及立法研讨会，成立保护政策专家咨询小组，着手撰写立法草案；2007年完成维吾尔木卡姆艺术保护法规草案文本。

二、资源普查

2005年到2006年，在新疆各地方政府配合下，在以往对维吾尔木卡姆多次进行普查的基础上，新疆艺术研究所计划用两年时间深入全疆各维吾尔聚居区，对维吾尔木卡姆民间班社、传承人、乐曲、服装、道具、曲谱、唱词、人文背景材料以及乐器制作艺术等再次进行全面普查，从而梳理出新疆维吾尔木卡姆的历史、传承现状及文化变迁脉络，为进一步保护、振兴打好基础。

调查工作分为三个小组进行：

《十二木卡姆》调查组。普查区域为喀什、和田、阿克苏等南部新疆地区，以及以伊宁为中心的北部新疆地区。

《多郎木卡姆》调查组。普查区域为叶尔羌河至塔里木河沿岸莎车、叶城、泽普、岳普湖、麦盖提、巴楚、阿瓦提、温宿、沙雅、轮台、库尔勒、尉犁等县、市及吐鲁番、哈密地区的有关县、乡。

《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》调查组。普查区域为东部新疆吐鲁番地区各县、市，哈密地区各县、市。

每个小组将由三位学者负责。调查时间为两年。调查方式包括文字、录音、录像及照相、绘图。

三、扩大影响

通过各种媒体增强新疆维吾尔木卡姆的宣传力度，扩大其影响；通过举办讲座，普及关于维吾尔木卡姆的知识，以增强本民族人民对于以维吾尔木卡姆为代表的传统文化艺术的认同和关注。

四、人才保护与培养

对民间现有传承人员进行保护，分别评选出自治区和地区、县三级维吾尔木卡姆传承人才。自治区维吾尔木卡姆传承人才由自治区政府每月发放特殊津贴150元；地区级维吾尔木卡姆传承人才由所在地区政府每月发放特殊津贴100元；县级维吾尔木卡姆传承人才由所在县政府每月发放特殊津贴50元。

对维吾尔木卡姆传承人的培养将实施不同的计划：

在乌鲁木齐、喀什、莎车、和田、库车、伊宁等地设置六个《十二木卡姆》保护、传承中心，在麦盖提、阿瓦提县设置两个《多郎木卡姆》保护、传承中心，在吐鲁番市或鄯善县鲁克沁镇设置《吐鲁番木卡姆》保护、传承中心，在哈密市设置《哈密木卡姆》保护、传承中心，以培养各种维吾尔木卡姆的传承骨干，保证在全新疆各维吾尔聚居区农村及中、小城镇的"原生态传承"，并特别注重培养《十二木卡姆》"琼乃额曼"部分的唱、奏人才。

委托新疆艺术学院、喀什艺术学校、阿克苏艺术学校开设"维吾尔木卡姆专修班"，采取"文



本教学”和“口传心授”相结合的教学方法，培养唱、奏、舞兼能的木卡姆艺术家，同时特别注重培养《十二木卡姆》“琼乃额曼”部分的高水平唱、奏人才。

委托新疆师范大学音乐学院继续招收以维吾尔木卡姆研究为攻读方向的硕士研究生，并争取与中国艺术研究院、中央音乐学院联合招收该研究方向的博士研究生。

编写适用于普通教育、专业教育等不同需求及小学、中学、大学等不同层次的维吾尔木卡姆教材，大力培养各个年龄段的维吾尔木卡姆艺术爱好者。

开办维吾尔木卡姆乐器制作师培训班。

学习、交流维吾尔木卡姆所沿用的各种乐器的制作经验，提高制作水平。

五、研究

成立“中国维吾尔木卡姆研究学会”，协同新疆艺术研究所在今后十年中计划完成如下研究工作：

1.举办维吾尔木卡姆研讨会。

时间：2005年开始，每三年一次，共计举行三次，每次3～5天。

人员：20至30名维吾尔木卡姆学者。

宗旨：集中就某一种维吾尔木卡姆的文化背景、唱词形式、内容、音乐形态特点、表现形式、功能，和人民生活的关系等问题进行全面、深入的研讨。

2.编纂《中国新疆维吾尔木卡姆文献内容索引》。

对现有的有关中国新疆维吾尔木卡姆的唱词、曲谱、音像、论文（著）进行编目、分类、提要和计算机数据处理。

时间：2005年—2010年。

人员：5名，专家学者及辅助人员。

3.建立“维吾尔木卡姆班社及传承人数据库”。

收集、采录维吾尔木卡姆班社及传承人相关图片、文档、音像、曲目资料，建立数据库。

时间：2007年—2012年。

人员：5名，专家学者、计算机工程师及辅助人员。

4.出版《近现代维吾尔木卡姆文论选》。

收集、汇编、出版近现代维吾尔木卡姆文论。

时间：2005年—2009年。

人员：3名，专家学者及辅助人员。

5.在深入研究及全面调查的基础上，再次开展对《十二木卡姆》及各地方木卡姆的整理、筛选、调整和补充，并录音出版。

时间：2007年—2014年。

6.对20世纪50年代吐尔地阿訇版《十二木卡姆》的录音重新记谱并出版。

时间：2012年—2014年。

人员：2至3名，专家学者及辅助人员。

7.编纂中国新疆维吾尔木卡姆CD—ROM读物。

编纂并出版可通过不同通道检索的有关维吾尔木卡姆的萌生、发展、形成，唱词格式、内容，音乐形态特点，舞蹈动作、姿态、表情，乐器、服装、道具形式，集文字、曲谱、图像于一体的CD—ROM读物。

时间：2008年—2013年。

人员：5名，专家学者、计算机工程师及辅助人员。

六、展演活动

1.中国新疆维吾尔木卡姆艺术展。

时间：2006年，2014年，展期各20天。

地点：乌鲁木齐，北京。

展览内容：

乐器：与维吾尔木卡姆相关的各种乐器。

服饰、道具：与维吾尔木卡姆相关的各种服饰、道具。

图片：与维吾尔木卡姆相关的各种活动场景、艺人肖像等。

文本：与维吾尔木卡姆相关的唱词、曲谱、舞蹈动作及队形变化示意图，论文（著）等。

音像：与维吾尔木卡姆相关的音响、影像等。

2.维吾尔木卡姆演出周。

内容：与维吾尔木卡姆相关的声乐、器乐、歌舞、说唱、戏剧等各种艺术表现形式的节目，分民间、专业两组进行。同时举办评奖、研讨等各项活动。

时间：2006年起，每三年一次，共举行三次，每次推出五至八台晚会，各演两场。

地点待定。

3.在大、中、小学及文化社区开展维吾尔木卡姆艺术系列讲座活动，宣传木卡姆艺术在维吾尔传统文化中的重要地位和价值，提高全民对保护、传承和振兴维吾尔木卡姆艺术的认识。

七、筹建中国新疆维吾尔木卡姆艺术博物馆

以上述各项工作为基础，筹建永久性、全方位、多侧面、高科技的中国新疆维吾尔木卡姆艺术博物馆。

第五节 传承人的抢救与培养

Section 5 Salvage and training of inheritor

在木卡姆艺术保护工作中，首要保护的是"原生态"，因为"原生态"最大含量地保留了木卡姆艺术的原本形态，是维吾尔民族民间乐舞艺术的根基，也是维吾尔民族民间乐舞艺术发展的源泉。只有保护好"原生态"，我们才有可能再去谈发展。

保护维吾尔木卡姆艺术是多层面的，有制度层面，有资金层面，也有社会文化生活变异等等因素。除了上述的层面外，生态环境层面是至关重要的。我们保护的目的是为了使木卡姆艺术能具有鲜活的生命力留存下来，而留存下来的首要问题是生存的环境。试想，如果没有西藏西西里藏羚羊自然生态保护区，藏羚羊就有可能遭到灭绝；如果没有四川卧龙大熊猫自然生态保护区，就可能没有大熊猫的繁衍生存。木卡姆艺术亦然，如果没有很好的生态环境，也就有可能出现"皮之不存，毛将焉附"之景象。所以，对木卡姆艺术的保护，首先是文化生态的保护，需要建立木卡姆艺术的"文化生态保护"区域。

文化生态保护主要有两个方面，一是生态环境，二是在环境中传承木卡姆的人。

保护好生态环境就是要尽可能地将木卡姆艺术置身于原有的生产方式和生活方式之中，在浓厚的民俗民风的浸润下，对其整体"活性"地保护起来。各种类型的木卡姆因其所处的自然与社会环境的不同而积淀了各具特色的地域性木卡姆，是"这一个"特定环境所产生的"这一类型"的木卡姆样式。

保护好生态环境中能传承木卡姆的人，是保护的关键所在。木卡姆艺术属于非物质文化，承载艺术的方式是人体自身，传承的方式是家庭式或师徒式。因为它的承载方式是人体自身，所以，当艺人存活时艺术便在，当艺人离去时艺术便无。他一个人就可能代表一种风格，代表一种绝技，代表一种样式。如果不能很好地传承下去，他的离去，就是这种风格、绝技、样式的永远逝去。木卡姆艺术资源是不可再生的。我们要保护好木卡姆艺术的承载人，发展好承接人，最好是从娃娃抓起，让他们从小在良好的生态环境中生活，并从小接受木卡姆传统的熏陶，学习技艺，传承下来并发扬光大。

目前，我们国家民族民间文化保护工作已进入了历史上最好的时期，我们要借此东风，加强木卡姆艺术的保护工作，一切从实际出发，一切从基础抓起，全面实现各民族的经济、社会、文化的科学协调发展，为木卡姆艺术事业不断兴旺发达而努力奋斗。

第六节 保护、利用、发展规划、计划等工作的预期成果

Section 6 Predicated results of protection, utilization, development planning and scheme

一、2005年召开维吾尔木卡姆艺术保护政策及立法研讨会

开始全新疆范围的木卡姆艺术相关情况普查；

举办首期"维吾尔木卡姆传承中心管理人员"培训班及"维吾尔木卡姆传承人员培训班"；

举办首届"维吾尔木卡姆研讨会"；

开始编纂《中国新疆维吾尔木卡姆文献内容索引》；

开始编纂《近现代维吾尔木卡姆文论选》；

开设"维吾尔木卡姆专修班"（注重学唱《拉克木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）；

招收和培养以维吾尔木卡姆研究为攻读方向的硕士研究生；

开始在学校或文化社区开展维吾尔木卡姆艺术系列讲座试点。

二、2006年完成维吾尔木卡姆相关情况的普查

确定首批自治区级维吾尔木卡姆传承人；

设置第一批"维吾尔木卡姆保护传承中心"；

开办"维吾尔木卡姆乐器制作师培训班"；

在乌鲁木齐举办"中国新疆维吾尔木卡姆艺术展"；

举办首届"维吾尔木卡姆演出周"；

开办第二期"维吾尔木卡姆传承人培训班"；

继续开办"专修班"（注重学唱《目比巴亚特木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、"文论选"、"索引"、硕士研究生招收、培养及系列讲座工作。

三、2007年完成维吾尔木卡姆艺术保护法规草案文本

确定第二批自治区维吾尔木卡姆传承人；

设置第二批"维吾尔木卡姆保护传承中心"；开始对《十二木卡姆》及各地方木卡姆的调整和补充工作；继续开展"文献内容索引"、举办"专修班"（注重学唱《木夏吾莱克木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、硕士研究生招收和培养、"文论选"及系列讲座工作。

四、2008年确定第三批自治区级维吾尔木卡姆传承人

完成"维吾尔木卡姆传承中心"的设置工作；

举办第二届"维吾尔木卡姆研讨会"；

开始《维吾尔木卡姆》教材和《中国新疆维吾尔木卡姆》（CD—ROM读物）的编纂；

开始建立"维吾尔木卡姆班社及传承人数据库"；

继续开展"文献内容索引"、"文论选"、"专修班"（注重学唱《恰哈尔尕木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、硕士研究生招收和培养及系列讲座工作。

五、2009年完成《近现代维吾尔木卡姆文论选》的编纂

举办第二届"维吾尔木卡姆演出周"；

继续开展"文献内容索引"、"数据库"、"教材"、"CD—ROM读物"的编纂、《十二木卡姆》及地方木卡姆的调整和补充、举办"专修班"（注重学唱《潘吉尕木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、硕士研究生招收和培养及系列讲座等工作。

六、2010年完成《中国新疆维吾尔木卡姆文献内容索引》

继续开展"数据库"、"教材"、"CD—ROM读物"的编纂、《十二木卡姆》及地方木卡姆的调整和补充、举办"专修班"（注重学唱《乌孜哈勒木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、硕士研究生招收、培养及系列讲座等工作，争取开始招收以维吾尔木卡姆研究为攻读方向的博士研究生。

七、2011年举办第三届"维吾尔木卡姆研讨会"

开始筹建"中国新疆维吾尔木卡姆博物馆"；

继续开展"数据库"、"教材"、"CD—ROM读物"的编纂，举办"专修班"（注重学唱《艾介姆木卡姆》和《乌夏克木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调）、硕士博士研究生招收和培养及系列讲座等工作。

八、2012年完成"维吾尔木卡姆班社及传承人数据库"

举办第三届"维吾尔木卡姆演出周"；

开始对于20世纪50年代所录吐尔地阿訇版《十二木卡姆》的重新记谱工作；

继续开展"教材"、"CD—ROM读物"的编纂、《十二木卡姆》及各地方木卡姆的调整和补充、"中国新疆维吾尔木卡姆博物馆"的建设，以及"专修班"（注重学唱《巴雅特木卡姆》和《纳瓦木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调），硕士、博士研究生招收、培养和系列讲座等工作。

九、2013年完成"教材"和"CD—ROM读物"的编纂

完成《十二木卡姆》及各地方木卡姆的调整、补充，并按照音谱同步的原则进行唱词和曲谱的记录，进行录音；完成对20世纪50年代吐尔地阿訇版《十二木卡姆》的记谱；

继续开展"中国新疆维吾尔木卡姆博物馆"的建设以及举办"专修班"（注重学唱《斯尕木卡姆》和《依拉克木卡姆》"琼乃额曼"部分的曲调），硕士、博士研究生的招收、培养和系列讲座等工作；

在北京举办"中国新疆维吾尔木卡姆艺术展"。

十、2014年各"维吾尔木卡姆专修班"结业并举行汇报演出

继续招收和培养以木卡姆研究为主要攻读方向的硕士、博士研究生；

就"维吾尔木卡姆系列班讲座"的工作进行小结和经验交流；

争取完成"中国新疆维吾尔木卡姆博物馆"的建设工作；

完成对20世纪50年代所录吐尔地阿訇版的《十二木卡姆》及最近一次调整、补充的《十二木卡姆》以及各地方木卡姆的唱词、曲谱记录并遵照"音谱完全同步"的原则出版。

十一、预期目标及成果

A. 长期目标

确定维吾尔木卡姆艺术为国家重点保护、传承工程项目。

制定《维吾尔木卡姆艺术保护法规》，将保护、传承维吾尔木卡姆艺术工作列入新疆维吾尔自治区及相关地、县政府和管理机构的日常工作。

建立"维吾尔木卡姆数据库"。

建立"中国新疆维吾尔木卡姆网站"，形成与国外相关机构及学术团体进行学术交流的畅通渠道。

建立维吾尔木卡姆人才保护制度，对维吾尔木卡姆班社及主要传承人实行政府津贴和医疗保险。

建立普及和专业相结合的维吾尔木卡姆人才培养体系。完成适合不同层次需求的"维吾尔木卡姆"教材编纂。以深入调查和科学研究为前提，基本完成《十二木卡姆》及各地方木卡姆的

规范、整理及再版工作。培训出一批中青年维吾尔木卡姆研究人才。建立“中国新疆维吾尔木卡姆博物馆”。

B.短期目标

授予各级维吾尔木卡姆传承人荣誉称号，鼓励他们依照传统方法传授维吾尔木卡姆技艺。

在新疆各维吾尔族聚居区设立维吾尔木卡姆传承中心。表彰、奖励在维吾尔木卡姆的保护、传承工作中做出突出贡献的有关人员。

举办与维吾尔木卡姆有关的展览、演出。

C、预期成果

将中国新疆维吾尔木卡姆艺术列为国家重点保护项目。

维吾尔木卡姆艺术家得到保护及实质性扶持。

维吾尔木卡姆文献得到系统整理出版。

完善木卡姆人才培养和传承机制，使中国新疆维吾尔木卡姆艺术的传承得到保证。

（摘自《“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”申报书》）



伊犁巴郎

郊外民间艺人演唱木卡姆





第五章

CHAPTER V

著名专家对文化形式的专题评价与权威研究文章精选

FAMOUS EXPERT'S SPECIAL TOPIC OF EVALUATION OF CULTURAL FORMS AND BEST SELECTION OF AUTHORITATIVE RESEARCH PAPERS



阿布都克里木·热合满（新疆大学中文系维吾尔语言文学专业，教授、博导）

学者们从语言及民族特征方面将突厥民族分为乌古斯（维吾尔、花剌子模、乌孜别克、土耳其、阿塞拜疆、土库曼等）及克普恰克（哈萨克、柯尔克孜、克普恰克、塔塔尔、阿勒泰等）两个语族。这两大组民族的社会发展阶段、生产手段、文化心理及社会意识形态等方面存在着一定程度的差距，乌古斯组中的民族其城市化进程比较早，主要集中于城市或是乡村，以定居农业为主，而克普恰克组中的民族基本上是以游牧为主。社会发展阶段中的这些差距，从他们的口头文学传统，包括传统歌曲、音乐艺术上得到表现。这可以在两组民族的叙事诗、史诗的体裁特征的区别中得到证实。如果说克普恰克叙事诗是建立在诗歌上的歌谣体形式，即“巴尔麻克”韵律体系的基础上的话，那么乌古斯叙事诗则是建立在诗歌的综合形式，即阿鲁孜韵律体系的基础之上。在民间史诗演唱过程中，可以说自始至终是与歌曲和音乐融为一体的。当时形成了没有音乐就不能演唱史诗和没有叙事长诗就不能演唱的状况。存在于这两组中的叙事性史诗风格的差距的产生有着深刻的社会、历史、地理因素。

为什么十二木卡姆没有能够对与维吾尔邻近或历史上共命运的哈萨克、柯尔克孜等民族音乐艺术产生影响呢？为什么这些民族中不存在“木卡姆”现象呢？为什么甚至在免受城市影响的维吾尔偏远农村中，十二木卡姆的影响力也不很明显呢？当然，这是比较复杂的需要独立研究的课题，但究其成因也不会超出以上观点，即关于十二木卡姆对其他民族及地区所产生的影响问题的成套的大型木卡姆作品。前苏联的学者们也赞同这种看法：“引起关注的这一事实是，在突厥民族中只有乌古斯人有木卡姆，他们是现在维吾尔族、阿塞拜疆人、乌兹别克族（他们的民族发展中被同化



国外学者的赞誉

民生報 Min Sheng

人類口述與非物質文化遺產

木卡姆 宜蘭粉墨登場
一睹新疆維吾爾族音樂珍寶



人類口述文化遺產

歌樂舞一體 木卡姆藝術來台

媒体关于木卡姆的报道

的维吾尔族居多）、土库曼人、土耳其人。”（[苏]尼·阿·巴斯卡科夫、突厥语言（维文版）北京，民族出版社1986年版，45页）

在克普恰克组当中，由于音乐是以质朴的曲调组成的，与其相配的诗歌（歌词）形式也是单一、简短的（阿鲁孜韵律）。例如《玛纳斯》、《库布兰德》、《阿尔帕米希》等著名的叙事长诗的乐曲从头到尾局限于5～6种曲调的变化，而且以口头形式来演唱，不用借助于演奏工具。相反，乌古斯组在艺术传统上依靠其丰富的音乐基础，具有多层次和多元化的特点，立体声感觉比较复杂。这种情况要求乌古斯人在其叙事长诗中的歌词部分由四行诗、格则勒、木哈麦斯等阿鲁孜韵律的各种形式组成。

（摘自《丝路民族文化视野》）新疆大学出版社1999年12月版）

迪力夏提·帕尔哈提（新疆维吾尔古典文学和木卡姆学会秘书长、新疆艺术研究所副所长、国家青年基金课题《维吾尔音乐史》主持人）

一、版本的准确性是研究工作的客观依据，就传统音乐研究而言，版本的原始性与准确性是我们进行科学研究的客观依据。现今创作或其他形式增补后的木卡姆在历史价值与学术价值上与第一版《维吾尔十二木卡姆》不可同日而语。除了民间遗存的乐曲外，人为地弥补《维吾尔十二木卡姆》，不符合学术研究对资料的要求，是不可取的。遗存的十二木卡姆曲调可以增补，但应当说明增补乐曲的出处。

二、从维吾尔民族音乐理论体系入手开展研


老艺人演奏萨它尔

究工作。维吾尔木卡姆音乐形态的规范属性与科学程式是维吾尔民族本位音乐成熟的重要标志。现今的维吾尔木卡姆音乐形态研究只是立足于欧洲音乐理论体系的框架内，从记谱工作到理论阐述均用着十二平均律的耳朵(即以十二平均律为标准"视唱练耳")与欧洲影响下的固定节拍、节奏模式。如果音高、节奏型问题出了"偏差"，就设计出一些本位与客位都难以理解、难以实践的新符号、新注解，而忽视了局内人的说法与表现。维吾尔木卡姆音乐的律制与十二平均律的律制，难道可以简单地认为是音程关系多一点儿或少一点吗？节奏型的规范、节拍的强弱关系能用欧洲音乐理论体系说明吗？显然，这是不合适的。这当从音乐形态学方面入手，系统研究维吾尔木卡姆的系列，从理论上健全维吾尔音乐体系，用比较音乐学的方法对三大体系的音阶、律制、节奏型、节拍等音乐根本要素进行分析，对应维吾尔木卡姆音乐本身，找出维吾尔木卡姆音乐理论体系的科学、合理的规律。维吾尔木卡姆音乐的形态特征不能用某一音乐体系来审视其乐制，而应该逐步认识维吾尔音乐自身的规律。总之，解决维吾尔木卡姆音乐形态问题，必须建立维吾尔民族音乐体系并以此对维吾尔木卡姆音乐进行科学分析。

三、木卡姆的共性与源流。应当明确，没有"木凯迪曼"(散板序唱)部分，即失去了称之为"木卡姆"的共性。每部木卡姆"木凯迪曼"音乐的研究是极其重要的，它对建立维吾尔乐制理论体系起着举足轻重的作用。印度音乐中的拉格（旋律法）是一个旋律框架，每一种拉格都有



它自己所特有的音阶、音程以及特定的旋律片段，并表达某一种特定的情绪。印度音乐中拉格的作用在维吾尔木卡姆音乐中是否存在呢？存在的话，是如何存在的呢？“木凯迪曼”的功能是什么呢？这些实质性的问题值得探讨。另外，从维吾尔音乐史的角度出发，研究木卡姆的历史应尽量回避“多郎木卡姆是十二木卡姆的历史渊源”或“吐鲁番木卡姆形成早于哈密木卡姆”这种没有任何文献根据的说法。我们应当本着音乐地理思维的观点，从音乐地域的自然生态、人种表象、民俗民风、社会结构、情感心理和思维模式等诸多文化参数，还四类木卡姆一个真实的、客观的、科学的人文背景。



克孜尔第76窟魔女舞蹈图

四、采用纵横结合的研究方法开展木卡姆研究工作。在维吾尔木卡姆形成发展史的研究中，我们可采用纵横结合的研究方法开展木卡姆研究工作。纵向研究主要研究发展过程和发展规律；横向研究主要研究各个阶段的特点、音乐家与同一时段的社会思潮及文艺状况。为了体现维吾尔音乐文化发展的过程与规律，我们应当从音乐生活与社会、政治、经济等方面的关系及乐种、乐学角度深入研究，而不应仅仅从纯文学或纯文献的角度进行研究。研究维吾尔古代音乐文化面貌应采用多种研究途径和方法。

（摘自《维吾尔木卡姆研究中不能忽视的环节》，《新疆艺术学院学报》2003年1期）

李季莲（新疆维吾尔自治区艺术研究所副所长、研究员、“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”项目负责人）

在新疆，哪里有维吾尔人，哪里就有木卡姆。维吾尔木卡姆渗透到了维吾尔人社会生活的各个方面，成为维吾尔人不可缺少的精神食粮。维吾尔木卡姆在体裁、结构、表演形式等许多方面与古代西域大曲有着一定程度的传承关系。如融歌舞乐诗为一体，散、慢、中、快、散的速度变化序列，深沉、抒情、优美、欢快、热烈的情绪发展序列等，都是两者所共有的艺术特点。维



喀什乐器店



喀什艾提木清真寺广场前的萨玛舞

吾尔族民间艺术家经常在节日、婚礼和麦西莱甫等娱乐活动中演唱木卡姆，众人在木卡姆乐声中翩翩起舞。维吾尔木卡姆虽然以音乐为主体，但舞蹈是维吾尔木卡姆中不容忽视的重要组成部分。

《十二木卡姆》是维吾尔木卡姆的主要代表，由十二套大型套曲组成，其中的每一套又都包括"琼乃额曼"（系列叙咏歌曲、器乐曲、歌舞曲）、"达斯坦"（系列叙事歌曲、器乐曲）、"麦西莱甫"（系列歌舞曲）三部分。除第二部分"达斯坦"为叙事歌曲与间奏曲外，其他两部分都可用来为群众性自娱舞蹈伴奏。在《十二木卡姆》中，舞蹈性最强的是"琼乃额曼"部分的"朱拉"、"赛乃姆"、"穹赛勒克"段落和"麦西莱甫"部分。在新疆伊犁地区流传的《十二木卡姆》（即《北疆木卡姆》），除散板序唱之外的"琼乃额曼"已佚，只包括供人们聆听的叙事歌曲"达斯坦"和为群众性自娱舞蹈伴奏的"麦西莱甫"。

《多郎木卡姆》主要流传在所谓的"多郎地区"，即塔里木盆地西、北缘的叶尔羌河至塔里木河两岸，以喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦提县为中心，现在能搜集到九套。颇具特色的"多郎文化带"，由三层不同的文化积淀构成：塔里木土著文化、漠北草原文化中的回鹘文化和蒙古文化。《多郎木卡姆》的主要功能即是在多郎麦西莱甫上为群众性自娱舞蹈伴奏，也就是说，每一套《多郎木卡姆》，都是前缀有散板序唱的"且克脱曼"、"赛乃姆"、"赛勒凯"、"色利尔玛"等不同节拍、节奏的歌舞曲的组合。

吐鲁番地处新疆南部和新疆东部的"结合点"，目前能搜集到十一套木卡姆。其中的每一套，除散板序曲之外的"巴希且克脱"、"亚郎且克脱"、"朱拉"、"赛乃姆"、"赛勒克"部分也均可供群众性自娱舞蹈伴奏。在吐鲁番《潘吉尕木卡姆》中"赛乃姆"和"赛勒克"之间还插有一大段诙谐、幽默的"纳孜尔库姆"段落。

哈密地区地处新疆东部，属汉唐时代的伊州，

与甘肃省河西走廊相邻，犹如一个伸向中原内地的耳朵，越过沙漠倾听来自中原王朝的声音。历史上曾进入大唐宫廷的"伊州大曲"、维吾尔《十二木卡姆》形成后的传衍、哈密王府对中原音乐的传承、周边地区多民族音乐对此地的影响，都体现在当地的《哈密木卡姆》音乐之中。《哈密木卡姆》共有十二套十九个分章，每套《哈密木卡姆》也均属前缀散板序唱的歌舞曲连缀。

流传在新疆维吾尔族聚居区的各种维吾尔木卡姆中的舞蹈风格各异。《十二木卡姆》每套中的"朱拉"、"赛乃姆"段落，采用4/4或2/4节拍，曲调优美、抒情，因此舞蹈动作就端庄、稳健；"穹赛勒克"和"第一、第二麦西莱甫"段落的音乐，采用5/8或7/8节奏，适宜粗犷、有力的"萨玛舞"；"第三、第四麦西莱甫"的音乐欢快、热烈，舞蹈也进入跳跃和旋转的高潮。

"多郎地区"远离城市，生活在这里的人们在从事绿洲农耕的同时，较多地保持着牧、猎、渔等生产方式，故流传于此地的《多郎木卡姆》中的多郎舞蹈动作粗犷、矫健，更加野性。同时《多郎木卡姆》的舞蹈还有固定的四组动作模式：在"且克脱曼"和"赛乃姆"段落，参加者只要一上场，中途一般不退场，舞者为两人一组的对舞形式；到"赛勒凯"段落，全体舞者要形成一个大圆圈统一顺时针或逆时针转圈行进；至"色利尔玛"段落，围成圆圈的舞者除了随圈行进外，自身还要同时作旋转；之后，体力不支者可陆续退场，剩下的佼佼者进行竞技性旋转比赛，直到最后一位舞者作充分表演后乐曲才结束。

《吐鲁番木卡姆》中的舞蹈从端庄、优美开始，无论是"巴希且克特"的节拍，"亚郎且克特"的节拍或"朱拉"的节拍或节奏，舞者都能按照不同的节奏型挪动脚步，真正令人惊叹。进入"赛乃姆'段落，舞步加快，情绪渐趋欢快、热烈，最出彩的当属幽默、诙谐的"纳孜尔库姆"段落的模拟舞和竞技舞。直到情绪最高涨再转入优美、徐缓的"赛勒克"结束。

《哈密木卡姆》的音乐节奏平稳，舞蹈动作

多郎木卡姆





宫廷味十足，步伐也很有特点，"碰步"、"点步"较多。《哈密木卡姆》中也有"纳孜尔库姆"的段落，其中的动物模拟舞，如"鸡舞"、"鸽子舞"等更具鲜明个性。此外，《哈密赛乃姆》表演形式独特：先入场的舞者手中常执花束，在他（她）去邀请另一舞伴时，要把手中所执的花束交给被邀请者，然后两人双双起舞。这种表演形式似与唐代的"花枝令"相近，也可能与高昌回鹘时期人们喜爱手持花束的习俗有关。

综上所述，我们可以看出各类木卡姆中的舞蹈因历史社会生活与地理环境等条件的不同，从而形成了不同的表演艺术风格特点。总的来说，主要有宫廷化和民间化两种风格。《十二木卡姆》是经过宫廷与民间的多次整合而成，现在每一套木卡姆的核心部分——"琼乃额曼"，至今仍被称为"大曲"，显然出于宫廷，而其他部分则体现出较多的乡土气息。《哈密木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》曾在清代专用来给王爷府表演；最有原生态民间特征的就要属《多郎木卡姆》了。在维吾尔木卡姆的表演中，除《哈密木卡姆》舞时可以同时演唱之外，大多都是歌者不舞、舞者不歌。舞者多时，乐队只承担伴奏任务；舞者少时，部分乐队人员就会自行停止唱（奏），入圈成为舞蹈行列的一员。乐队演奏时间不受限制，舞止曲终。

虽然都属于自娱性舞蹈，但维吾尔木卡姆中的舞蹈动作却十分丰富：闪、转、腾、挪、摇肩、动颈、扬手、抛辫，以及丰富的面部表情，各种步法、各类技巧和队形的多种变化等都显示出维吾尔人古而有之的"俗善歌舞"的传统。《新唐书·西域传》中，有焉笈"俗尚娱遨"，龟兹"俗善歌舞"，于阗"人喜歌舞"等记载，阐明西域各城邦国对歌舞娱乐有着共同的特殊爱好。《大唐西域记》中有关屈支（龟兹的另一种音译）国"管弦伎乐，特善诸国"，瞿萨旦那（于阗的别称）国"尚乐音，人好歌舞"的记载更早就为人熟知。唐代史籍及诗文中还有许多有关浑脱、剑器、胡旋、柘枝、达磨支、绿腰等各种乐舞的记载。到宋朝时，西域乐舞已逐渐演化为不同名称的队舞：如《醉胡腾队》"衣红锦襦，系银鞊鞢，戴毡帽"；《玉兔浑脱队》"四色绣罗襦，系银带，冠玉兔冠"；《射雕回鹘队》"衣盘雕锦襦，系银革，射雕盘"；《柘枝队》"衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带"等，其中以《醉胡腾队》、《柘枝队舞》最广为流传。[1]这些队舞充分显示了西域胡人的乐舞风采。成书于1756年的《皇舆西域图志》记录了有关清宫廷《回部乐》的表演情景："奏'斯纳满'、'色勒喀斯'、'察罕'、'珠鲁'诸乐曲，以为舞节。次起舞，司舞二人，舞盘三人，皆服背褂上下身锦腰间绸接袖衣，冠锦面布里倭缎缘边回回帽，着青缎靴，系绿绸带，于乐作后即上。司舞二人起舞，舞盘人随舞"[2]。"斯纳满"即"赛乃姆"，舞盘即现在的"盘子舞"，"色勒喀斯"即现在的"赛勒克"，"珠鲁"即现在的"朱拉"。《西域闻见录》中载："……乐器杂奏，歌舞喧哗，群回拍手应其节。"[3]《回疆通志》载："宴客，……男女各奏回乐、歌唱回曲，酒酣，回女逐队起舞，群回拍手呼叫，以应其节"[4]。《西疆杂述录》载："回俗无戏而有曲。古称西域喜歌舞而并善，今之盛行者曰：'围浪'（亦写为'偎郎'，汉语意为'跳舞'、'玩耍'），男女皆习之，视为正业。女子未嫁，必先学成，合卺之曰，新郎新妇，有'围浪'之礼……每曲，男女各一，舞于毯之上，歌有节奏，拍手相应，旁坐数人，调鼓板弦索以合之……一曲方终，一双又上，有缓歌慢舞之致，调颇多。"[5]《新疆图志》载："男女当筵，杂奏唱歌，女子双双逐队起舞，谓之'偎郎'，间亦有'偎郎'者"。[6]以上诸文中记载的这些西域古代舞蹈表演形式，在当代新疆各种维吾尔族木卡姆舞蹈中，仍然可以见到一些与其相似的遗风。

维吾尔木卡姆源于维吾尔人的社会生活，是用独特形式反映人民生活习俗和精神风貌的"百科全书"，也反映出多种文化交融的深厚内涵。它体现和传承着该民族文化传统，具有重大的历史价值。它既是研究维吾尔族传统音乐、舞蹈、文学、说唱、戏剧等艺术发展史的重要依据，也是解开东西方乐舞文化交流史一系列疑难问题的钥匙。有

关维吾尔木卡姆艺术的研究，对于补充、修正和探讨维吾尔乐舞文化乃至东西方乐舞文化的发生、发展、影响、传播、衍化，具有不可替代的重要作用。维吾尔木卡姆艺术的重要地位不仅在于它是一种融歌、舞、乐于一体的艺术表现形式，更重要的是它在维吾尔族乃至中华民族乐种文化史及东西方乐舞艺术交流史中所具有的重大影响。但是，由于部分生产方式、生活习俗的改变及强势文化的冲击，维吾尔木卡姆的保护、传承特别是原生态传承正面临着前所未有的危机。从舞蹈角度来看，主要体现在会跳传统、地道的民间舞蹈的人越来越少，能熟练掌握民间舞蹈风格的艺人更是凤毛麟角，所以，对维吾尔木卡姆艺术的保护和传承，不仅对新疆古代乐舞的研究和对传统乐舞的保护、传承具有重大意义，而且对于维吾尔民族的文化、艺术、思想、哲学、政治、社会、人文等各个领域的研究，对于中华各民族乐舞艺术间相互传播、相互影响乃至对东、南、西、北各方乐舞艺术的撞击、荟萃、交融史的研究，都具有十分重大的意义和突出价值。

目前，对于维吾尔木卡姆舞蹈艺术的研究才刚刚起步，相对艺术类其他行当，舞蹈研究人才更显得青黄不接，此种现象必须引起我们的高度重视……

段蔷（新疆艺术研究所副研究员、著名民族音乐学家）

音乐文化的传播，往往是以音乐形式为载体实现的。音乐形式的传播，也往往是音乐形式的衍变导致的音乐文化（内容）的衍变。

我们能否这样认识，新疆维吾尔木卡姆音乐文化，始自叶尔羌汗国（明正德年间）宫廷对它的“保养－御用‘乐师’、‘诗人’的打造，形成的宫廷、古典、大乐“阳春白雪”，在之后的数百年间，不断地完善，也不断地传播衍变。有翔实的资料说：1883年，木卡姆其喀什噶尔人穆罕默德·穆拉到了伊犁之后，与当地的“艺人”艾散弹拨尔、玉赛音弹拨尔、加米等共同演绎传播了木卡姆后，才形成了只有“诗唱”达斯坦、“燕舞”麦西莱普而没有“大曲”琼乃额曼的“伊犁木卡姆”。而“伊犁第一木卡姆”，则是由东疆传入的，仅由“散序”木凯迪曼和五六首民间歌曲、歌舞曲联缀而成的“民间歌舞音乐”。那么东疆的木卡姆又是什么？

在漫长的历史岁月中，由不同的自然地理、历史地理、人文地理地域内的政治经济，孵育出了维吾尔北疆、东疆、南疆不同地域性的音乐文化与风格，而南疆又有西部（叶尔羌－喀什噶尔）、西南部（和田绿洲）、南部（塔克拉马干南沿）风格之不同。在这些地域之间，纵贯一个“符干象大的音符”，（主）符干与塔里木河并行，符头洒落在吐哈盆地，符尾摇曳在墨玉河畔的“多郎文化带”。叶尔羌木卡姆的传播与上述地域性音乐文化间发生了什么？

多郎木卡姆（20世纪50年代以前称多郎赛乃姆）的乐部名称为“巴亚宛”（荒漠），与叶尔

民间木卡姆表演




演唱者用"它石"(石头)伴奏

羌木卡姆的名称无关联，每一部木卡姆都由节奏与名称相同的五个乐段构成模式节奏乐段体，是纯粹的民间歌舞音乐形式。

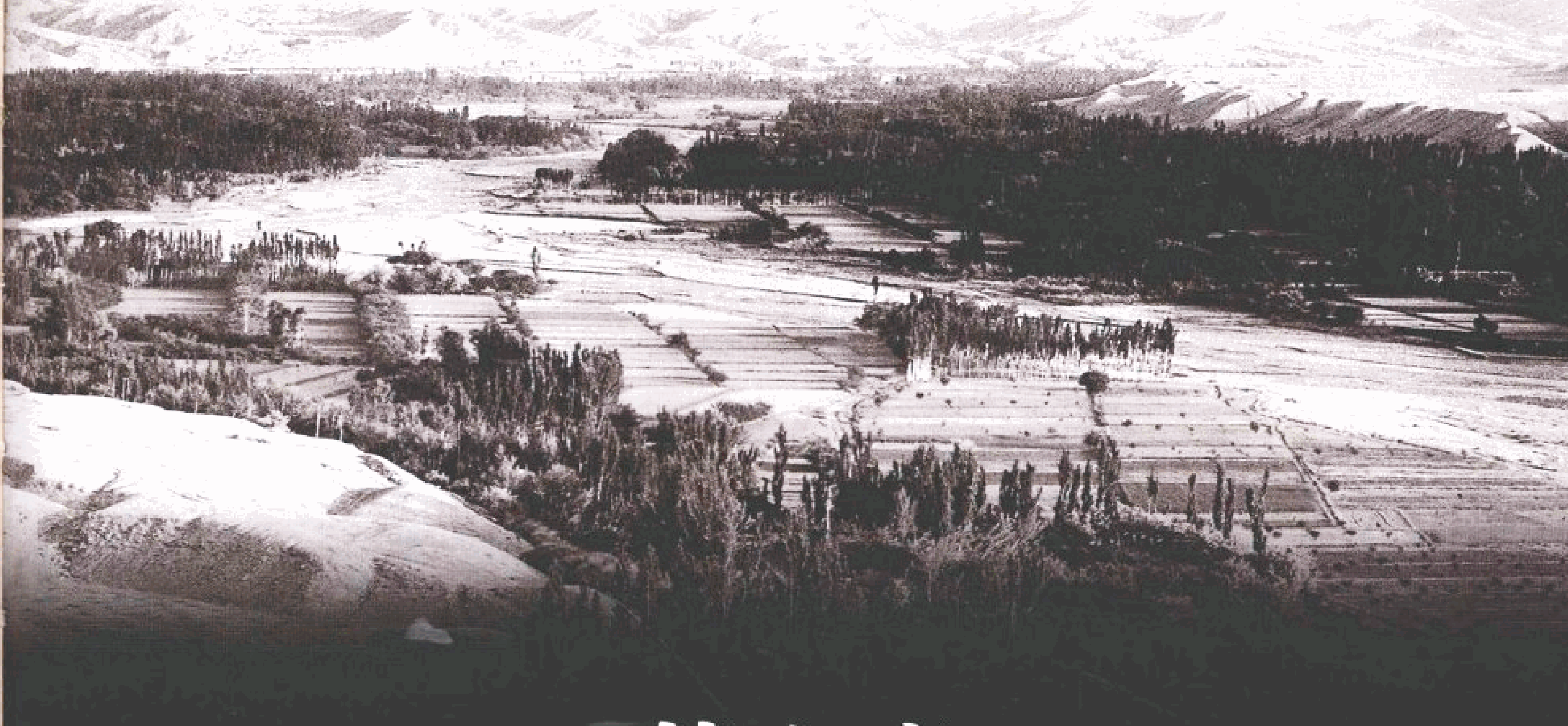
鲁克沁（吐鲁番）木卡姆的乐部名称中，有叶尔羌木卡姆的名称，也有多郎木卡姆、萨巴木卡姆。每一部木卡姆都由节奏与名称相同的五至六个乐段（加散尾）构成的联缀式支持的模式节奏乐段体，是民间的歌舞音乐形式。

哈密木卡姆则纯粹是民间歌曲的联缀体，在这些联缀中，不难筛选出多地域音乐材料。

至于和田木卡姆，我是20世纪90年代才听到阿不拉麦吉农等艺人们的演唱的，每部木卡姆中所谓数"变"的"变"，也不过是多地域的音乐材料（其中不乏哈密、伊犁、喀什等地民间音乐）沉积于和田的联缀式。

我们是否能换一种思考的方法，新疆维吾尔木卡姆不是一个有着多种原生形式的音乐文化，而是叶尔羌十二木卡姆在传播中为之模借的"衍变"，或者说"变异"。木卡姆音乐形态的衍变，导致的是"阳春白雪"向着"下里巴人"也包括唱词的质的变异。

①《宋史·音乐志》卷一百四十二，元脱脱等撰，中华书局，1978年3月上海第1次印刷，第6733～6734页。
②《皇舆西域图志·卷四十》，（清乾隆）傅恒等奉敕撰，文海出版社，1970年3月初版，第19页。
③《西域闻见录·卷七》，（清）七十一（椿园代）撰，上海古籍书店复印嘉庆本，第6页。
④《回疆通志·卷十二》，（清）和宁撰，乙丑校刊排印本，第21页。
⑤《西疆杂述录·卷三》，萧雄撰，中华书局出版发行，1985年北京新一版，第84页。
⑦《新疆图志·卷四十八》，袁大化修、王树枏等纂，文海出版社，1965年12月出版，第7页。



第六章

CHAPTER Ⅵ

文化形式传承群体中代表性人物的自我点评

SELF COMMENTS OF REPRESENTATIVE FIGURES AMONG INHERITOR GROUP OF CULTURAL FORMS



卡吾勒·吐尔地（维吾尔十二木卡姆第六代传人）的讲述：

我出生于木卡姆世家，老家在南疆的英吉沙县乌恰乡。在我的记忆里，我父亲吐尔地阿訇是第五代传人，我是第六代传人。在我很小的时候，我父亲就开始教我们学唱十二木卡姆，当时，我对于学唱十二木卡姆只是因为好听，而且能随父亲到处去走一走，见见世面玩得开心。随着时间的推移，我渐渐迷上了木卡姆，她使我的精神得到愉悦，使我的情感得以宣泄，高兴的时候唱，难过的时候也唱，一天不唱就感觉像丢了魂似的，吃饭也不香，睡觉也不香。当时我的哥哥和我一起跟父亲学唱十二木卡姆，我哥哥学打手鼓，我学弹热瓦甫、扬琴。我也跟我哥哥学打手鼓，我哥哥也学扬琴，那个时候没有什么艺术院校。我们生活在农村，对外界的事情知道很少，学习木卡姆的唯一方法就是靠父亲、兄长的口传心授，不断地琢磨演奏演唱的方法，死记硬背熟能生巧。我们村子那时候也就二十几户人家，业余文化生活就是听我们演唱十二木卡姆，不像现在广播电视、电影、书刊那么丰富多彩。我们一天天长大，父亲也开始一天天衰老。我记得很清楚，父亲经常跟我们说："维吾尔十二木卡姆是我们宝贵的精神财富。一个人穷其一生的经历能把十二木卡姆学唱完，并能传下去，是一件了不起的大事，我这一辈子最担心的就是不要到了我这一代，木卡姆就此就消亡了。"我们当时并不能领会父亲的担心。父亲当时在南疆一带很有名气，有不少人前来学唱十二木卡姆，但没有人能够完整地将十二木卡姆学下去。因为当时的社会动荡不安，国民党即将垮台，新中国还没有建立，民间艺人又生活在社会的底层，有谁会关心十二木卡姆的传承问题？现在想起来父亲当时的担心是有一定道理的。

新中国成立以后，党和政府非常关心十二木卡姆的传承问题，当时的自治区党委书记王恩茂，自治区主席赛富鼎·艾则孜等领导从北京请来万桐书等专家，开始对维吾尔十二木卡姆进行录音。当时我父亲已经年届七十，但他听说政府要记录和整理维吾尔十二木卡姆，不顾年老体弱，不顾当

演奏者卡吾勒·吐尔地（左四）



时的交通不便以及路途劳累，依然从南疆来到乌鲁木齐参加木卡姆的录音工作。当时从南疆到乌鲁木齐一路辛苦颠簸十几天，对一位年届七十的老人来说，路途劳累可想而知。我父亲不愧为木卡姆大师，在他生命的最后关键时刻，在党和政府的关怀下，将他一生所掌握的维吾尔木卡姆尽其所能全部录了下来，完成了他多年的心愿。录音完了以后没过多久我父亲就去世了。现在想起来还是父亲想得远看得远。

我继承了父亲的遗愿，继续从事维吾尔十二木卡姆的演奏演唱事业。党和政府把我从南疆调到新疆歌舞团，后来文化厅又成立了木卡姆整理小组，我是主要成员并负责具体管理。当时抽调了大约七八个人，一天到晚就忙这些事，有许多人都在这里学习过木卡姆，培养了不少人才。维吾尔剧《红灯记》、《艾力甫与塞乃姆》等舞台艺术作品都曾采用了大量十二木卡姆的音调，效果非常好，受到各界人士的好评。

后来文化厅成立了新疆木卡姆艺术研究所和新疆木卡姆艺术团，使维吾尔木卡姆的研究、整理、出版、演出、展览等各项工作进入了一个快速发展的繁荣时期，国内外专家学者来新疆进行学术交流的人员也越来越多了，前苏联一位作曲家听完木卡姆后曾说过："维吾尔十二木卡姆就是十二部交响诗。"我看这个评价一点不为过，这样宏篇巨制的音乐作品在世界上可能也不多见。

今天，维吾尔木卡姆艺术被联合国教科文组织命名为"人类口头与非物质文化遗产代表作"，我父亲在九泉之下也会露出欣慰的笑容。这都是党和政府多年关怀的结果，也是几代人呕心沥血的结果，是各级领导、专家学者和广大文艺工作者共同努力的结果，也再一次证明，只有在共产党的领导下，少数民族的优秀传统文化艺术才能得到保护、传承与发展。

现在的条件多好，我们新疆有自己的木卡姆艺术团，进行专业的保护、传承工作。我听说新疆师范大学还有木卡姆专业的研究生，新疆艺术学院也招了几期木卡姆专业的本科生。具有地方特色的哈密木卡姆、吐鲁番木卡姆、多郎木卡姆等，在当地政府的关心与支持下，集中一定的人力、物力、财力进行了搜集、整理和出版发行工作。这一切都是党对少数民族文艺工作关心支持的结果。

维吾尔木卡姆是维吾尔人民的精神财富，也是我们中华民族宝贵的精神财富。现在维吾尔木卡姆艺术被联合国教科文组织命名为"人类口头与非物质文化遗产代表作"，它已经成为全人类的精神财富。我作为木卡姆的第六代传人，感到无比的骄傲和自豪。想起当年"文革"时期因为演唱木卡姆有多少人受到批斗，谁演唱木卡姆就说谁在传播封建的、黄色的甚至是下流的东西，受到各种打击报复。但是优秀的传统文化总是生生不息，在人民大众的心里占有崇高的地位。就像一位诗人说的："秋天的野草一把火就烧掉了，但是第二年春天它还会发出新芽，郁郁葱葱一片新绿。"维吾尔木卡姆兴衰发展史也说明了这一点。

我现在也是年届七十的老人了，身体也不太好，但我仍想为木卡姆的传承、发展尽自己的一点绵薄之力。我想提几点建议供有关领导参考。首先，关于木卡姆大师的命名问题，我认为要慎重行事，现在能完整演唱十二木卡姆的人已经没有了，尤其是能演唱"琼乃额曼"的人更少，十二木卡姆有360多首曲调，不是一朝一夕能学会的，因此，如何采取有效措施鼓励年轻有为的、热爱木卡姆的、愿意将自己的一生都贡献给木卡姆事业的人，学习木卡姆，宣传木卡姆，这是一个严肃的问题。我相信党和政府会把这件事情办好。其次，鼓励社会民间人士积极参与木卡姆的传承事业。我们以前演奏演唱木卡姆也就三五个人，只有都它尔、弹拨尔、萨它尔、手鼓等几样乐器，大家经常在一起活动，不需多大的地方，在家里就能排练，交流起来非常方便，自愿结合在一起，时间一长，大家就能形成默契，情感投入也就更加自然。第三，可以搞一些比赛活动，给积极参与木卡姆传承事业的人提供一个展示自己才华的平台。电视台可以搞青年歌手选拔赛，

也可以搞木卡姆演奏演唱人员选拔赛，这样可以提高木卡姆的社会地位，也可以吸引更多的年轻人关注木卡姆，学习木卡姆，传承木卡姆。第四，现在媒体很关注木卡姆的事业，经常有记者采访报道，让更多的人知道木卡姆，这是好事。但是，有些记者对木卡姆的专业了解太少，经常出现错误，容易产生误导，尤其是木卡姆的发展历史。从解放前维吾尔木卡姆面临消亡，到现在的"人类口头和非物质文化遗产代表作"，这五十多年来发生了翻天覆地的变化，有多少人为此呕心沥血，殚精竭虑，默默无闻地工作，如果没有共产党的领导，没有各级政府的关心支持，没有各方面热爱木卡姆的专业人员和业余爱好者的共同努力，木卡姆是不可能走到今天这样辉煌地步的。听说，新疆木卡姆艺术团正在抓紧排练一台主题晚会《木卡姆的春天》，这是一件大好事。政府能够组织人力、财力、物力排一台大型舞台艺术作品，将维吾尔木卡姆艺术的精华介绍到全国，介绍到全世界，这对于保护传承维吾尔木卡姆艺术，将会起到巨大的推动作用。如果需要我做点什么，我将尽我的最大力量为木卡姆事业增光添彩。

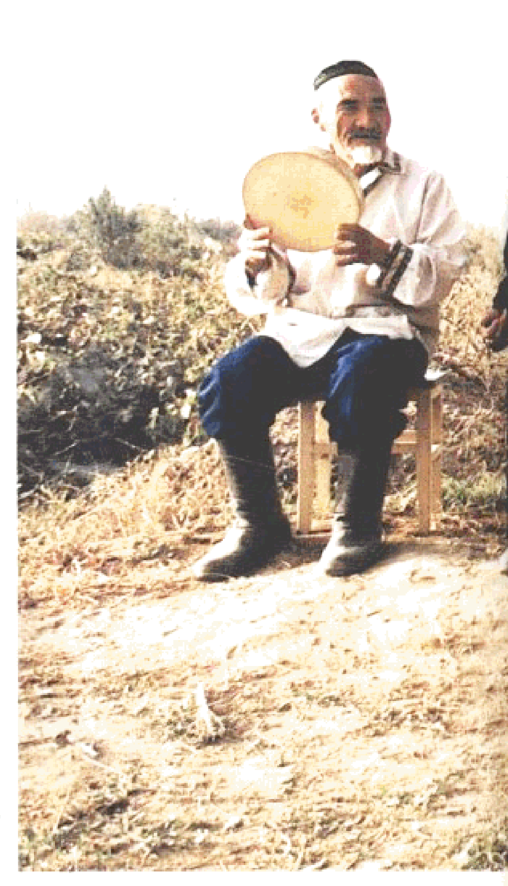
吐尔逊·司马义（《吐鲁番木卡姆》第八代传人）的讲述：

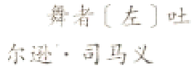
我出生在鄯善县鲁克沁镇，八岁就开始学习民间音乐、舞蹈。现在，吐鲁番木卡姆的音乐套曲基本上都会演唱，维吾尔传统乐器热瓦甫、都它尔、唢呐、萨它尔、艾捷克、手鼓等，也都会演奏。

鄯善县鲁克沁是吐鲁番木卡姆最重要的发源地。两千年前，这里是汉代的柳城，军旅、商人都要从这里经过，城市非常繁华，它又是清代吐鲁番郡王额敏和九代郡王府所在地，是政治、经济、文化的中心。当时的西域音乐歌舞盛行，这里是重要的集散地、传播地，为木卡姆的萌芽繁荣提供了足够的养分。

吐鲁番木卡姆既保留了古老的木卡姆的形式，又吸纳了鲜明的地方特色。丰富的旋律、多变的节奏、深沉的叙事、哲理的阐释、爱情的咏叹、理想的憧憬……交织映衬，显示出优美的抒情风格，朴拙精粹的风韵，泱泱大气的皇家风范。为保护、传承木卡姆，我在家乡先后收了八名年轻人，教他们学唱木卡姆。现在，每到重要的集会、节日，我们镇里组织的木卡姆演出队都要在全县巡回演出，农民兄弟们特别欢迎，而且每个乡都有了木卡姆演唱队，我们的队伍在不断壮大。2000年，我和搭档艾则孜·尼亚孜作为"中国新疆维吾尔族音乐家演出团"的成员，专赴英国演出。除了在英国皇家音乐厅的一场演出外，我们还去了布赖顿、诺福克、肯达尔、托特内斯、布拉托夫特五个城市进行巡回演出，我们所到之处以家乡优美的旋律，"原形态"的演唱（奏），赢得英国观众的热烈欢迎，并且受到英国女王的亲切接见。

鄯善县委、政府对木卡姆的搜集整理工作十分重视，1996年，邀请自治区艺术研究所的专家和抽调地、县文化局的有关专业人士，并拨出专款，帮助我们整理词曲；在鄯善





舞者（左）吐尔逊·司马义

县柯柯亚水库召开录音版本审定会，通过对不同时期、不同艺人、不同录制者的音响资料逐个对比审听、仔细甄别，与会代表一致通过采用由我和谢日甫·沙吾提、阿吾提·肉孜买提、艾则孜·尼亚孜、阿不力肯木·霍加尼亚孜所演唱（奏）的木卡姆录音作为整理出版的蓝本。历时三年的整理出版过程中，我们共同努力、不计得失，终于在1999年由民族出版社出版发行。这本书还荣获2001年由国家民委和国家新闻出版总署颁发的第五届中国少数民族图书一等奖及国家图书奖提名奖。

近几年来，我特别注意收集一些村子里发生的新鲜事或好人好事，都编进歌词里配上木卡姆曲子进行演唱。这样的改编更接近群众，他们也易于接受。同时也对一些曲调进行了大胆创新，使它更具有现代感，更接近现代的年轻人。

现在，维吾尔木卡姆艺术已经是全人类共同保护的精神财富，作为一名维吾尔木卡姆传承人，我想谈点自己的想法：一是政府要加大对木卡姆保护的投入力度，让我们多培养一些接班人，多做些普及工作；二是充分发挥"木卡姆传承中心"的作用，为构建和谐社会、经济发展作出更大的贡献。









喀什歌舞团演出十二木卡姆剧照

木卡姆艺术团剧照





责任编辑：李春兰 朱佳新
装帧设计：杨立丽
封面设计：杨立丽

维吾尔木卡姆

内容简介

中华瑰宝——中国新疆维吾尔木卡姆是流传在新疆维吾尔聚居区的各类木卡姆的总称，以《十二木卡姆》为代表，包括《北疆木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》、《多郎木卡姆》；是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，与本民族民间音乐、舞蹈、宗教礼仪音乐有着千丝万缕的联系。木卡姆音乐现象分布在中亚、南亚、西亚、北非19个国家和地区。新疆地处欧亚大陆腹地，维吾尔木卡姆作为东、西方乐舞文化交流的结晶，记录和印证了不同人群乐舞文化之间的相互传播、撞击、融合的历史。

2005年11月25日，维吾尔木卡姆被联合国教科文组织正式批准为“人类口头与非物质文化遗产代表作”。“申遗”的成功，不是目的，保护、抢救、合理利用、传承和发展维吾尔木卡姆这一“中华瑰宝、丝路明珠”才是目的。我们出版该书，就是为了宣传木卡姆、介绍木卡姆、保护木卡姆、传承木卡姆。

Brief Introduction

Chinese rarity-Muqam of Xinjiang,China is a general collection of various kinds of Muqam come down in inhabited areas of Uygur people in Xinjiang,being represented by"Twelve Muqam",including "Northern Xinjiang Muqam","Tulufan Muqam","Hami Muqam","Duolang Muqam",which is a kind of grand synthesized artistic form integrated with song、dance and music,it has something to do with ethnic folk music、dance and religious ceremony music.Muqam music is distributed in 19 [illegible] areas in the Central Asia,the South Asia,the West Asia, and the North Africa,Xinjiang is situatedl in the hin[illegible] of Eurasian Comtinent,as a product of musical dance culture exchange between the East and the West,Uygur Muqam recorded and convinced the history of spreading, clash and cultural re[illegible]ation of musical dance culture between different ethnic groups.

On November 25 of 2005,Uygur Muqam was formally [illegible]ted in"Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity"by the United Nations Educational,Scientific and Cultural Organization(UNESCO).The successful application of "Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity"of UNESCO is not our aim,however, protection,salvage and reasonable utilization,inheriting and promo[illegible] of Uygur Muqam which is the treasure of China and "pearl [illegible] Ancient Silk Road"is our goal.The aim to publish this to [illegible]alaize,introduce,[illegible] and inherit Muqam.



ISBN 7-207-07202-3
G·1699 定价：80.00元